TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

Publicație bilunară care apare sub egida

Consiliului Județean Cluj

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Alexandru Boboc

Nicolae Breban

Andrei Marga

D.R. Popescu

Grigore Zanc

Restrângerea consiliului consultativ a survenit modificării Legii 189/2008, republicată.

Redacția:

Mircea Arman

(manager)

Ștefan Manasia

(redactor șef adjunct)

Ovidiu Petca

(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Claudiu Groza

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Virgil Mlești

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98

Fax (0264) 59.14.97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Istorii cu scriitori

Scoase la lumină de Adrian Suciu

Din punct de vedere al istoriei literaturii române, una dintre arhivele cele mai valoroase și mai necunoscute este Arhiva Camerei Deputaților. Foarte mulți scriitori au fost parlamentari, angajați ai instituției, sau s-au intersectat, în activitatea lor, cu forul deliberativ, în diverse epoci istorice. La inițiativa scriitorului Adrian Suciu, consilier parlamentar la Camera Deputaților, revista „Tribuna" prezintă cititorilor, în serial, piese inedite și spectaculoase din Arhiva Camerei Deputaților cu și despre scriitori. Ne propunem un demers de prezentare a unor documente cu valoare istorică și nu unul de interpretare a acestor documente. Interpretarea rămâne în sarcina istoricilor și, de ce nu, a cititorilor.

Componența Comisiunii a V-a de Instrucțiune Publică, Culte și Belle-Arte a Adunării Deputaților, anunțată în ședința din data 9 decembrie 1946 a forului legislativ. Doi scriitori cunoscuți se află în componența Comisiunii: George Călinescu și Gala Galaction.

Sursa foto:
Arhiva Camerei Deputaților

Sursa: Arhiva Camerei Deputaților

Sursa: Arhiva Camerei Deputaților

Procesul-verbal al ședinței din 9 decembrie 1946 a "Secțiunii 5" a Adunării Deputaților, prin care s-a ales conducerea Comisiunii a V-a de Instrucțiune Publică, Culte și Belle-Arte. Vizibilă pe document, pe prima poziție în coloana din stînga, se regăsește semnătura scriitorului Gala Galaction.

Sursa foto: Arhiva Camerei Deputaților

Mihai Zgondoiu și Dan Mircea Cipariu *Pay with a poem*

DADA BRANCUSI. O (re)citire de Dan Mircea Cipariu & Mihai Zgondoiu, Galeria Galatec, București, 2016, Galeria Galateca

Pe copertă: imagine din spectacolul „Cabaretul Dada"

Vizitați noul nostru site:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE
IN ENGLISH AND ROMANIAN

Denumire ilustrație

Apogeul metafizicii grecești

Scurtă incursiune în gîndirea platoniciană (II)

Mircea Arman

Dialectica

Prin dialectică Platon înțelege tot atît cît *koinonia*, adică relația. Explicația pare una simplistă dar este tot ceea ce putea dezvolta acea vreme în materie de construct logic. Ca de obicei, atunci cînd vorbim de logica platoniciană, vorbim doar de ceea ce găsim exprimat implicit și nu explicit în scrierile „părintelui filosofiei", restul interpretărilor și devoalărilor fiind rodul străduaniei scolasticilor și al savanților moderni.

Așadar, nici nu poate fi vorba de o operă logică explicită în cazul lui Platon ci, precum în cazul de față, al dialecticii, de o metodă. Dialectica este folosită de Platon ca metodă pentru a descoperi adevărul adînc înșurubat în structura sensibilului, a lucrului sau a individului. Nu altfel stau lucrurile cu *eironia* sau *maieutica* socratică.

Nici Socrate și nici Platon nu au despicat structura logică a dialecticii sau maieuticii ci au urmărit doar rezultatul, conținutul metafizic al cercetării lor.

Pentru a vedea mai clar ce înțelegea Platon prin dialectică, care în treacăt fie spus nu reprezenta o noutate nici măcar pentru gîndirea preplatonică, va trebui să înțelegem noțiunea de idee și raporturile sale cu lumea sensibilă.

Schema pe care aproape în unanimitate o propun cercetătorii operei platoniciene pentru a determina raportul dintre idei și lumea sensibilă este următoarea:

a. Există o lume eternă, imuabilă sau o lume a esențelor(*ousiai*)

b. În oglindă, există o lume inferioară, supusă timpului, deci devenirii, o lume a fenomenalului, prin urmare o lume a aparenței

c. Cele două lumi se află într-un raport precum cele între paradigme(*paradeigmata*) și imaginea sau aparența lor sensibilă(*eidola*).

d. Relațiile dintre ideile generale au un caracter ideal-abstract și sunt reflectate în lumea fenomenală la modul imperfect, prin imitație(*mimesis*).

e. Ideea că generalitatea extremă (genul) formează o unitate majoră căreia îi aparțin singularitățile (indivizii) și care ca părți nu reprezintă generalitatea, aceasta fiind *participația* sau *metexis* (noțiune pe care o vom dezvolta cînd vom vorbi despre teoria ideilor) și pe care Platon s-a văzut obligat să o introducă în ecuație și pe care astăzi logica formală o numește apartenență.

f. Faptul că participația face posibilă relația sensibilului sau individualului cu generalul (lumea ideilor) nu explică și nu rezolvă problema în totalitate, rămînînd de elucidat problemele transcendenței sau imanenței ideii și problema putinței sufletului de a participa și de a cunoaște lumea ideilor.

Răspunsul îl vom afla în capitolul VII al *Republicii*, unde Platon arată că pentru a ajunge la contemplarea primelor principii sau al ideilor, este necesar ca sufletul, prin respingerea tuturor teoriilor false sa ajungă lo o stare pe care o numește *katharsis*, pentru ca mai apoi prin compararea senzațiilor contradictorii pe care le induce unul și același lucru care poate părea cînd mare cînd mic, cînd unul cînd multiplu și apoi prin cultivarea științelor, acesta să se poată despuia de mantia înșelătoare a aparențelor și să acceadă spre descoperirea și contemparea relațiilor formale (ideatice), prin urmare, prin numitul *nous*, acesta poate contempla și se poate uni cu ideea de a cărei esență este el însuși. Această posibilitate a sufletului este explicată prin însăși constituția sa care este pe de o parte rațională și prin aceasta superioară, iar pe de cealaltă parte inferioară, compusă din afect (*thymos*) și dorință (*epithymia*).

Așadar, înainte de a intra în explicația mai amănunțită a metodei dialectice, am expus, pe scurt și teoria ideilor platoniciene pentru a putea, pe de o parte, explica mai comprehensiv această metodă, pe de altă parte, pentru a sintetiza, pentru cititorul mai puțin avizat, sensul atît de mult discutatei „teorii a ideilor sau formelor" în filosofia lui Platon.

Cum este însă posibilă relația între cele două părți, cea sensibilă și cea formală și care este natrura „participației" lucrurilor sensibile la aceste forme, sînt ele entități imanente sau transcendente lucrurilor?

Pierre Aubenque în *Problema ființei la Aristotel*[1], aduce oarecare lumină asupra problemei transcendenței sau imanenței ideii în filosofia lui Platon.

Se știe că Aristotel[2] a fost primul care a admis transcendența ideilor, lucru pe care noi îl considerăm eronat, în opinia noastră, de esența ideii fiind noțiunea de *transcendentalitate*.

Este destul de discutabil dacă grecii aveau bine structurată noțiunea de transcendență avînd în vedere și faptul că nimic din ceea ce cunoaștem a se fi realizat înainte de metafizica platoniciană nu ne dreptul să presupunem că aceast concept ar fi fost cît de cît aproximat de către gînditorii greci.

Ideea după care încă orficii ar fi pus bazele unei „transcendens" *avant la lettre* este falsă, nimic din mentalul colectiv grecesc neducînd spre „o lume de dincolo" pe care o imaginează abia creștinul european.

Dacă vom admite însă că *transcendens* este tot atît cît „dincolo de mine", adică lumea ca altceva decît „eu", atunci s-ar putea specula de un sens al transcendenței în metafizica platoniciană, ceea ce, credem noi, nu este încă cazul, avînd în vedere că această idee își va face loc în gîndirea europeană abia prin filosofia lui Kant.

În schimb, suntem în total acord cu opiniile lui Husserl sau Noica care cred că teoria ideilor nu poate fi una *transcendentă* ci mai degrabă *transcendentală*, sediul formelor sau ideilor fiind sufletul.

Oricum, revenind la problema dialecticii, Pierre Aubenque arată că această artă (dialectica) care face apel la toate celelalte științe (arte) fară a produce nimic este arta supremă, cea care este capabilă să devoaleze generalul, artă a dialogului dar și a distincției, a „împărțirii"(*diairesis*) în sensul în care se împarte înțelepciune prin deliberare în comun.

„«Nimeni – am spus eu – nu va contesta spusele noastre, cînd afirmăm că nu există o altă metodă care să îmbrățișeze fiecare aspect al realității în măsura în care el este, în mod metodic. Căci celelalte arte, cu toatele, fie au de-a face cu opiniile și dorințele oamenilor, fie sunt întoarse spre producerea unor lucruri naturale sau artificiale, ori spre îngrijirea ființelor și a productelor. Restul artelor – despre care am afirmat că prin ceva din ceea-ce-este, dar că aievea le este cu neputință să-l vadă, atîta vreme cît, slujindu-se de postulate, le lasă pe acestea în pace, incapabile deci să dea socoteală despre ele. Or, pentru acela care are drept izvor al cunoașterii ceea ce nu cunoaște, iar la sfîrșitul și mijlocul /demersului său/ provin, prin combinări, de la principiul pe care nu-l cunoaște, ce mijloc există ca această potrivire de propoziții să devină vreodată o știință?»

«Nici unul.»

«Așadar, - am spus eu – doar metoda dialectică merge pe această cale către principiul însuși, suprimînd postulatele, pentru ca acestea să iasă întărite. În fapt ea poartă și ridică în liniște ochiul sufletesc, scufundat pînă atunci într-un mîl barbar. Ea se folosește de artele pe care le-am cercetat, ca de elemente auxiliare. Pe acestea noi le-am numit «științe», spre a respecta obișnuința, dar ele au nevoie de alt nume, mai luminos decît cel de «opinie», dar mai întunecat decît cel de «știință». Am definit, mai înainte, drept «inteligență analitică» aceast facultate, dar nu este cazul, cred, ca niște oameni aflați, ca noi, dinaintea unei cercetări atît de vaste, să-și facă probleme de nume."[3]

În sens primar însă, dialectica este relație sau tot atît cît a întreba și a răspunde și, prin urmare, dialog, sau arta de a împărți și împărtăși adevărul.

Ceea ce este cert însă, este faptul că încă în epoca lui Platon dialectica nu mai este considerată o metodă nouă (Aubenque) iar a vorbi despre această metodă în sensul detalierii ei este atît pentru Socrate dar și pentru discipolul său Platon considerat un lucru superfluu.

Totuși, pentru a înțelege importanța pe care Platon o acordă acestei metode trebuie arătat că acesta distinge două tipuri de dialectică clasificate după sensul formării conceptelor, respectiv o dialectică ascendentă (*synagoge)* și alta descendentă caracterizată de numita *diairesis* (împărțire).

Atîta vreme cît metoda *synagoge* ajunge la general prin sinteza multitudinii ideilor sau caracterelor individuale[4], *diairesis* (împărțirea sau discursivitatea) are drept scop, așa cum îi arată și numele, analiza componentelor genului și a unității sale logice.

Aceste două operații specifice dialecticianului vor facilita accesul acestuia spre esența lucrurilor, adică spre formă, spre idee.

Cu toate acestea, această formă de sine stătătoare, imanentă lucrului, dar care îi conferă acestuia inteligibilitate și prin aceasta existență, nu este suficientă sieși. Pentru ca realitatea să capete sens, pentru a exista un sens ontologic universal, trebuie să existe un raport stabilit între forme. Acest raport privește „împerecherea ideilor" și este tocmai raportul dintre logic și

➲

metafizic, ceea ce face posibil discursul și prin acesta judecata. Prin urmare, discursul este înșiruirea logică a conceptelor[5].

Gîndirea însăși nu este decît un discurs interior, *dianoia*. Acest discurs, nu este însă unul doar *dianoetic*, prin urmare analitic, ci și unul *noetic*, intuitiv și sintetic, astfel gîndirea însăși, prin procedeele ei specifice de negare și afirmare, împărțire și sinteză, este *dialectică* prin natură.

Noțiunea de Universal

Problema universalului la Platon este una dintre cele mai dezbătute, prezentînd dificultăți foarte mari mai ales datorită caracterului izolat, imuabil, al formei. Concepția raportului dintre idei – *mixis eidon* – deja dezbătută de noi[6] este o apariție relativ tardivă în gîndirea platoniciană, iar unii savanți speculează că ea ar fi apărut mai ales ca o reacție la concepțiile sofistice asupra fundamentelor științei[7] dar și pentru realizarea unei coerențe în chiar interiorul teoriei formelor.

A.-J. Festugiere, într-o cunoscută lucrare[8], vorbește de încercarea platoniciană de a armoniza și depăși cele două mari curente de gîndire care au structurat perioada arhaică, respectiv heraclitеismul și eleatismul. În opinia lui, ideea apare ca o formă a stabilității în contraponderea fenomenalității, o modalitate de a constitui știința, spunem noi, în dauna concepției sofistice după care știința nu este posibilă.

Leon Robin, poate cel mai mare comentator și traducător modern al operei lui Platon, tratînd problema evoluției în teoria ideilor[9], vede, la fel ca și Festugiere, o încercare de a concilia parmenidismul și heraclitismul, ajungînd, în cele din urmă, la o explicație comprehensivă în dialogurile *Theaitetos* și *Parmenide*, după ce în prealabil se pot observa alte trei momente în concepția platoniciană asupra formelor: un prim moment în *Cratylos*, dialog al teoriei imobilismului ideilor, apoi *Sofistul*, unde sunt acceptate deja relațiile dintre inteligibile și, în sfirșit, momentul al treilea din *Timaios*, în care este acceptată simbioza inteligibilului cu sensibilul, altfel spus, acceptarea devenirii.

Avînd în vedere această oscilație a lui Platon între diferitele categorii, în funcție de perioada elaborării dialogurilor, nu putem vorbi încă de o teorie a universalului suficient de bine conturată. Această teorie a categoriilor va căpăta contur definitiv doar în opera discipolului său Aristotel.

Cu toate acestea, marea majoritate a comentatorilor au căzut de acord, în baza celor dezvoltate în dialogurile *Theaitetos* și *Sofistul*, că putem vorbi, încă la Platon de o teorie *„in nuce"* a universaliilor, adică a conceptelor de maximă generalitate care pot fi aplicate lumii sensibile, apărute sub denumirea de *megista gene*, adică genurile maxime.

Aceste universalii sau „genuri maxime" care pot fi extrase din gîndirea platoniciană ar fi următoarele:

on – existentul
tauton – același (identicul)
heteron – celălalt (diferitul)
kinesis – mișcarea sau schimbarea
stasis – nemișcarea sau permanența

Nu suntem de acord cu această clasificare a „categoriilor platoniciene" în sensul existenței lor ca și dezvoltări bine structurate, asumate, a unei logici paloniciene „expresis verbis". Sigur, nici nu contestăm perechile de categorii care se formează astfel (exceptînd existența), doar atenționăm că acestea au fost deja cu mult timp înainte gîndite, încă în epoca preplatonică.

Oricum, clasificarea lor și aspirația spre a construi o logică platoniciană aparține comentatorilor și mai puțin filosofului grec.

Noțiunea de știință

Prima clasificare a noțiunii de știință, așa cum apare ea la Platon, o găsim în scrierile lui Diogenes Laertios[10] și va fi preluată de scolastici cu unele mici modificări.

Există, prin urmare, trei tipuri sau categorii ale științei, anume: științele practice, științele active și științele teoretice.

Daca printre științele practice Platon enumeră cîntatul la harpă și la flaut, științele active sunt pentru acesta arhitectura, tîmplăria și toate cele care țin de *techne*, în timp ce științele teoretice sunt cele fără aplicabilitate practică, precum: matematica muzica, astronomia.

Totuși, adevărata știință este pentru Platon știința contemplării[11], singura care face posibilă devoalarea principiilor ultime, a ideilor.

Această știință supremă este știința celui care practică dialectica fiind ceea ce îi este eminamente propriu *nous*-ului, în timp ce matematica (geometria)[12], tot o știință teoretică, aparține intelectului pasiv (determinare aristoteliciană), adică numitei *dianoesis*.

Aram Frenkian, într-o lucrare asupra lui Euclid[13], *Le postulat chez Euclide et chez les modernes*, arată că: „ Esențele matematice nu aparțin nici primelor [ideilor], nici ultimelor [lucrurilor sensibile] genuri ale lucrurilor, dar ele iau un loc intermediar între entitățile invizibile simple și necompuse [adică ideile] și entitățile compuse și divizibile, în toate felurile [adică lucrurile sensibile]".

Prin urmare, departe de a avea în vedere ceea ce modernii înțeleg prin noțiunea de știință, Platon considera dialectica ca fiind superioară matematicii, aceasta din urmă neavînd nici măcar rolul de metodă pe care i-l atribuie știința europeană.

Așa cum arată și Anton Dumitriu[14] matematica are în concepția platoniciană un loc secundar, intermediar, asemeni tuturor procedeelor *dianoetice* care, de la sine înțeles, au și ele un rol secundar și intermediar.

Noțiunea de Bine

Ideea de bine este temeiul (Grund) pe care se clădește întreg edificiul platonician. Această formă-deziderat este pentru om un adevărat *megiston mathema*, respectiv o adevărată învățătură supremă: „Fiindcă de multe ori ai auzit /de la mine/ că ideea Binelui este cunoașterea supremă, ideea prin care și cele drepte și toate celelalte bunuri devin utile și de folos. Or, acum îți dai seama că despre aceasta voi vorbi și că, în plus, noi nu o cunoaștem suficient. Iar dacă n-o cunoaștem, chiar dacă am ști tot restul cît se poate de bine, iarăși înțelegi că, în absența ei, nu ne este cunoașterea/tuturor celorlalte/ de nici un folos, după cum nu am putea poseda ceva cu adevărat în absența Binelui"[15].

Se desprinde clar din fragmentul citat că ideea *Binelui* este cea fără de care toate celelalte idei își pierd unitatea, coerența, utilitatea și însemnătatea. De aceea, Platon pune la temelia existenței statului ideal tocmai această noțiune.

Corespondentul perfect al ideii de bine în lumea fenomenală este ,pentru filosoful grec, soarele: „Ai atunci în atenție – am spus eu – că eu îl numesc pe soare odrasla Binelui, odraslă pe care Binele a zămislit-o asemănătoare cu el însuși. Căci ceea ce Binele este în locul inteligibil, în raport atît cu inteligența, cît și cu inteligibilele, același lucru este soarele față de vedere și de lucrurile vizibile"[16].

Prin urmare, „părintele soarelui", *Binele*, este pentru Platon la originea oricărei cognoscibilități, fiind astfel cauza *adevărului*. Pornind de aici (de la adevăr) lucrurile devin cognoscibile, pot fi aduse în lumină, la fel cum pot fi cunoscute părțile cunoscătoare ale sufletului.

Ideea de Bine, stă la baza teoriei ideilor înseși, fiind, mai mult, cauza existenței ideilor: „Atunci afirmă că obiectelor cognoscibile le vine din partea Binelui nu doar capacitatea de a fi cunoscute, ci și aceea de a fi, ca și ființa lor; acestea purced tot de la el, dar Binele nu este ființă, ci o depășește pe aceasta prin vîrstă, rang și putere"[17].

Prin urmare, ideea de Bine nu este echivalentă cu esența (*ousia*) ci o și depășește, ea fiind într-un fel aidoma unui rege și puterii acestuia, așa cum soarele este originea și forța conducătoare al tuturor celor existente în lumea fenomenală.

Iar datorită faptului că la originea nașterii soarelui ca temei al lumii sensibile se află ideea de Bine, rezultă că aceasta este și cauzalitatea tuturor celor ce sunt, a celor ce sunt ca fiind „in rem" ci și a celor ce sunt doar „in potens", putînd fi doar gîndite.

În viziunea lui Platon, lumina (*phos*), ca fiică a Binelui face posibilă cunoașterea celor ce sunt în ființă făcînd manifestă existența văzului, prin urmare a lumii fenomenale, dar și pe cea a gîndirii noetice, gîndire care se gîndește pe sine.

Această modalitate de înțelegere a Binelui conferă acestuia, în sistemul gîndirii platoniciene, rolul de *temei* (Grund), de *arhe* al tuturor cognoscibilelor, „al celor ce sunt ca fiind ceea ce sunt, al celor ce nu sunt ca fiind ceea ce nu sunt", deopotrivă.

Problema care se pune, cu necesitate, este aceea de a ști dacă acest *temei* sau *arheu* care este Binele, are la rîndul său posibilitatea de a se face cunoscut sau dacă, mai degrabă, ca și în teoriile matematice, el este doar un *ce* ipotetic de la care porneste demonstrația și care este, prin convenție, acceptat de toată lumea fără a fi însă demonstrat.

Platon răspunde la această întrebare într-un mod simplu: fiind înzestrat cu cunoașterea Binelui, sufletul omului recunoaște acest Bine și este atras de el oriunde s-ar afla, așa cum ochiul este atras de lumina soarelui care îl face să perceapă lumea sensibilă. Dar cum ochiul nu se poate obișnui brusc cu lumina care îl poate orbi, tot așa sufletul trebuie să privească îndelung spre tărîmul devenirii pentru a se putea obișnui cu „strălucirea Binelui" și în urma unor repetate încercări de a depăși această lume să găsească „strălucirea a ceea ce este"[18].

Singurul drum deschis omului spre această cunoaștere esențială este, în opinia lui Platon, *dialectica*: „ «Dragă Glaucon – am spus eu – nu vei mai fi în stare să mergi mai departe – chiar dacă mie unuia nu îmi lipsește bunăvoința. Nici nu vei mai putea privi o imagine a lucrului despre

care vorbim ci va trebui să vezi adevărul însuși – acela care îmi apare mie cel puțin. Or, nu merită să ne străduim pentru a lămuri dacă aceasta-i realitatea ori nu. Dar ca să vedem ceva, da, pentru aceasta merită să ne străduim!»

«Ei bine și?»

«Dar nu trebuie să ne silim să arătăm și că doar puterea dialecticii ar putea face evident acest «ceva» pentru omul priceput în materie?»"[19]

Cunoașterea prin intermediul dialecticii este singura cunoaștere plenară, iar omul care „a văzut" măcar pentru o clipă Binele și-a atins scopul vieții, ajungînd la adevărata *eudaimonia*.

Spunem întotdeauna cînd vorbim despre doctrina Binelui la Platon „a vedea" și nu „a înțelege" întrucît Binele este o noțiune anabasică și vizuală spre care omul trebuie să se îndrepte prin contemplație, iar adevărata cale este una a uniunii subiectului cu obiectul în sensul perceperii Binelui prin ceea ce numim intuiție intelectuală (*noesis*), apropoziționala, abia pe urmă, prin metaoda dianoetică ajungîndu-se la „un înțeles" propozițional.

Cu toate acestea, Platon nu dezvoltă nicăieri o teorie desfășurată[20] (prin metodă analitică) a conceptului de Bine. Întotdeauna se apelează la metafore sau analogii, știut fiind faptul că exprimarea plenară a unei intuiții intelectuale se realizează doar prin metaforă de către cel „posedat"sau „chemat", mai apoi rațiunea de tip dianoetic fiind „desemnată" să dezlege conținutul și sensul metaforei.[21]

Oricum, dincolo de toate determinările Binelui ca element suprem al *paideii*, trebuie specificat, dintr-un bun început, că noțiunea de Bine așa cum apare ea în gîndirea lui Platon și chiar în accepțiunea comună a grecului antic nu are nimic în comun cu binele înțeles ca și precept moral, așa cum suntem obișnuiți să îl percepem de la creștinism încoace.

Într-o celebră lucrare[22], Martin Heidegger arată că „τὸ ἀγαθον este tradus prin expresia, aparent lesne de înțeles „Binele". Și de cele mai multe ori se are în vedere „binele moral", care se numește astfel pentru că se află în conformitate cu legea morală. Această interpretare este străină de gîndirea greacă, chiar dacă înțelesul dat de Platon lui ἀγαθόν ca idee este motivul pentru care „Binele" a fost gîndit „moral" și a fost pînă la urmă, înscris în tabla „valorilor". Ideea de valoare, apărută în secolul al XIX-lea drept consecință internă a concepției moderne despre „adevăr", este descendenta cel mai tîrzie și totodată cel mai anemică al lui ἀγαθόν. În măsura în care „valoarea" și interpretarea bazată pe „valori" fundamentează metafizica lui Nietzsche, și aceasta sub forma necondiționată a „răstrurnării tuturor valorilor", Nietzsche este și platonicianul cel mai acerb din istoria metafizicii occidentale, de vreme ce el este lipsit de orice cunoaștere a originii metafizice a „valorii". Concepînd valoarea drept condiția pe care „viața însăși" o instituie și care face cu putință „viața", Nietzsche a reținut esența lui ἀγαθόν cu mai puține prejudecăți decît aceia care aleargă după pseudoprodusele lipsite de temei ale „valorilor valabile în sine".

Dacă, pe deasupra, esența „Ideii" este gîndită în chip modern, ca *perceptio* („reprezentare subiectivă"), atunci „Ideea Binelui" devine o „valoare" existentă undeva în sine despre care, în plus, mai putem avea și o „Idee". Această „Idee" trebuie să fie, evident, „Ideea" supremă, deoarece lucrul cel mai important este ca totul să se petreacă în sfera „Binelui" (în binele unei binefaceri sau în ordonatul unei ordini). Cel ce rămîne în sfera acestei gîndiri moderne nu va mai înțelege, ce-i drept, nimic din esența originară a acelei ἰδέα του ἀγαθου a lui Platon.

Gîndit grecește,τὸ ἀγαθόν înseamnă ceea ce este apt pentru ceva, oferă vederea asupra a ceea ce face apt pentru ceva. Orice ἰδέα, aspectul a ceva, oferă vederea asupra a ce anume este o ființare sau alta. De aceea, gîndite grecește, „Ideile" fac apt ca ceva să apară în ceea ce este el și să poată ajunge astfel la prezența în ceea ce, pentru el, este-ferm-și-constant. Acel ceva care face ca orice „Idee" să fie aptă de a fi Idee este, exprimat în termeni platonicieni, Ideea tuturor Ideilor și ea constă, de aceea, în faptul de a face posibilă apariția – în întreaga putință de a fi văzut – a tot de ajunge la prezență. Esența oricărei Idei se află deja în faptul de a face posibilă și aptă strălucirea care acordă o vedere a aspectului. De aceea, Ideea Ideilor", τὸ ἀγαθόν, este chiar acel ceva care face apt. Acesta face ca orice lucru care are putința de a străluci să ajungă la strălucire și el este de aceea, el însuși, ceea ce propriu-zis apare, este ceea ce, în strălucirea sa, este tot ce poate fi mai strălucitor. De aceea Platon numește (518 c 9) ἀγαθὸν-ul deopotrivă του ὄντος φανότατον, „ceea ce, din întreaga ființare, apare cu maximă claritate (tot ce poate fi mai strălucitor)".

Expresia „Ideea Binelui", prea derutantă pentru mentalitatea modernă, este numele acelei Idei privilegiate care, în calitatea ei de Idee a Ideilor, este, pentru tot restul, ceea ce face apt. Această Idee, singura care merită numele de „Bine", rămîne ἰδέα τελευταία, pentru că în ea se împlinește esența Ideii, ceea ce înseamnă că aici ea începe să existe în chip esențial, astfel încît din ea, abia, se naște și posibilitatea tuturor celorlalte Idei. Binele poate fi numit „Ideea supremă" într-un dublu sens: pe scara a ceea ce face posibil, ea este Ideea situată cel mai sus, iar privirea care se îndreaptă către ea trebuie să parcurgă traiectoria cea mai abrubtă și, de aceea, cea mai grea. Cu toată dificultatea de a o surprinde în chip autentic, Ideea care, potrivit cu esența Ideii gîndite grecește, trebuie să se numească „Binele" se află totuși în raza privirii, într-un anume mod, pretutindeni și statornic, oriunde se arată vreo ființare. Chiar și acolo unde nu sunt văzute decît umbre a căror esență a rămas încă ascunsă trebuie deja ca un foc să lumineze, chiar dacă strălucirea sa nu este surprinsă anume și nu este cunoscută drept dar al focului, chiar dacă, aici mai ales, nu se poate încă ști că acest foc este doar o progenitură (ἐκγγνον VI, 507 a 3) a soarelui. În interiorul peșterii, soarele rămîne invizibil și, cu toate acestea, chiar și umbrele se hrănesc toate din lumina lui. Dar focul din peșteră, care face posibilă perceperea umbrelor – o percepere ce nu se cunoaște pe ea însăși în propria ei esență – este imaginea temeiului necunoscut al acestei exprerințe a ființării care vizează ființarea fără a o cunoaște însă ca o atare ființare. Prin strălucirea sa, soarele nu dăruiește tuturor lucrurilor care apar doar luminozitatea și putința de a fi văzute, iar, cu aceasta, „starea-de-neascundere". Strălucirea lui emană totodată căldura și, prin incandescența ei, aceasta face cu putință ca „tot ce se naște" să treacă în vizibilitatea situării-sale-ferme-și-durabile (509 b).

Însă în clipa în care este văzut (ὸφθεισα δέ) soarele însuși sau, pentru a nu vorbi în imagini, în clipa în care este văzută Ideea supremă, συλογιστέα ειναι ὡς ἁρα πασι πάντον αὔτεη ὀρθων τε και καλων αἰτία (517 c), „atunci se poate deduce strîns laolaltă și unitar (decurgînd din Ideea supremă), că ea este în chip evident pentru toți oamenii lucru-originar, cauza (*die Ur-sache*) atît a tot ceea ce este corect (în raportarea lor) cît și a tot ce este frumos", adică a ceea ce se înfățișează raportării în așa fel încît face ca strălucirea aspectului său să ajungă la apariție. Pentru toate „lucrurile" și caracterul lor de lucru, Ideea supremă este originea, adică lucrul-originar. „Binele" acordă apariția acelui aspect în care ceea ce ajunge la prezență își are, în ce anume este el, situarea-sa-fermă-și-durabilă. Prin acest act de acordare, ființarea este păstrată în ființă și „salvată"[23].

Odată clarificată noțiunea platoniciană de bine, fără a mai dezvolta implicarea acesteia în generarea ideilor, în *paideia*, în precizarea doctrinei despre suflet[24], sau ca paradigmă a acțiunii[25], vom trece la a dezvolta noțiunea platoniciană de adevăr (*Aletheia*) ca și noțiune fundamentală a dezvoltărilor metafizice grecești ulterioare dar și ca temei al întregii metafizici europene.

Note

1 Vidi, Pierre Aubenque, *Op. cit.*, p. 243 și urm., trad. rom., București, 1998.

2 Aristotel, *Metafizica*, I, 9; VII; XIII; XV, trad. rom., București, ed. II, 2007.

3 Platon, *Republica*, 533, b,c,d,e.

4 Vidi, Platon, *Phaidros*, 265 d.

5 Vidi, Platon, *Scfistul*, 259 e.

6 Vidi supra.

7 Vidi, Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, vol. I, p. 151, București, 1993

8 A.-J. Festugiere, *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, ed. II –a, Paris, 1950.

9 Leon Robin, *Les rapports de l'Être et de la connaissance d'après Platon*, p. 46, Paris, 1957.

10 Diogenes Laertios, *Op. cit.*, III, 84.

11 Vidi, analiza noastră din primul volum al lucrării *Metafizica greacă*, ed. Academiei, 2013.

12 Platon, *Republica*, 533 c.

13 Cf., Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 158

14 Anton Dumitriu, *Idem, ibidem.*

15 Platon, *Republica*, 505 a, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

16 Platon, *Cp. cit.*, 508 b.

17 Platon, *Cp. cit.*, 509 b.

18 Vidi, Platon, *Op. cit.*, 518 c.

19 Platon, *Cp. cit*, 533 a.

20 Într-o carte remarcabilă prin aplicația și acribia desfășurată, *Noul Platon, cercetări despre doctrina esoterică, Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2008*, Thomas Alexander Szlezák încearcă să ne convingă că există o cale noetică de cunoaștere a Binelui care nu e neapărat contrară dialecticii și că Platon „ nu îngrădește nici capacitatea dialecticii de a cunoaște Binele, nici nu intreprinde vreo încercare pentru a impune în cadrul dialecticii o modalitate de acces aparte pentru ideea specială /a/ Binelui. Această caracteristică a concepției platoniciene devine poate mai ușor de înțeles dacă luăm în considerare faptul că Binele nu numai că se înalță „dincolo de ființă", ci este privit și ca o parte a ființării(518 c 9, 526 e 3, 532 c 6)".

21 Vidi, Mircea Arman, *Poezia ca adevăr și autenticitate – o cercetare fenomenologică*, Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2002, pp. 171-180

22 Martin Heidegger, *Doctrina lui Platon despre adevăr*, în *Repere pe drumul gîndirii*, București, 1988.

23 Martin Heidegger, *Op. cit.*, pp. 191-194.

24 Vidi, Platon, *Republica*, X, 611 b; 612 a, 611 d, în care se face vorbire despre noțiunea de *logistikon*, ca suflet gînditor.

25 Op. cit., 519 c; 462 b, 443 e; 430 c; 500 d; 520 c.

■

Premiile naționale pentru literatură „Nepotu' lui Thoreau"

Ștefan Manasia

Puține sînt în România instituțiile și evenimentele culturale vii, importante, care și-au apărat continuitatea, navigînd – nu o dată – împotriva curentului generalizat de impostură, mîrlănie, politizare, amatorism. Trăim în țara în care *nici o faptă bună nu rămîne nepedepsită* sau: *facerea de bine e f...ere de mamă* (hai, că ați auzit-o cel puțin o dată cu toții).

Clubul de lectură „Nepotu' lui Thoreau" – cred că la ora actuală e cel mai vechi spațiu literar alternativ din Ro – și-a arătat, în cei deja mai bine de opt ani de existență, și colțișorii anarhiști, și fermecătoarea ireverență, și apetitul pentru celebrarea formulelor literare înnoitoare, scanînd – cu perseverență – *toată* geografia literară românească. („Degeaba confirmi la nivel național, dacă nu ai confirmat la Thoreau", spune ironic și sincer prozatorul Stelian Muller, una din vocile critice lipsite de menajamente și – pentru inimile sensibile – chiar șocante.) Cu finanțe minime și eforturi maxime lucrul acesta a fost posibil. În plus, nimeni (încă) dintre membrii fondatori sau participanții activi și constanți ai clubului nu a dorit (sau nu a reușit) să confiște (sau să deraieze cu) mașinăria literaturii de subterană (în fapt, ne adunăm în cele două saloane de la etajul unu al cafenelei Insomnia, de pe Strada Universității nr. 2, Cluuuj...).

Adesea premiile și juriile literare din România lasă de dorit: ce mai poți aștepta de la instituția premiilor literare după poveștile bizantine (minciuni și trafic de influență) ale ultimelor ediții? Ce se mai poate aștepta de la prăfuitele jurii ale breslei? Doar Premiile revistei *Observator cultural*, printre ultimele rămase profesioniste, reușesc să-și onoreze blazonul în ultimii ani.

Și încercăm și noi, cei de la club, să propunem astăzi cinci premii pentru tineri scriitori (români și maghiari) din România, cu vîrsta mai mică de patruzeci de ani. Evenimentul ar fi fost imposibil fără ajutorul venit, pe ultima sută de metri, din partea Primăriei Cluj-Napoca.

Iată mai jos textul comunicatului trimis către presă (cînd va apărea pe piață numărul 343 al revistei *Tribuna*, partenerul constant la Clubului de Lectură, numele premianților vor fi deja pe buzele tuturor):

Clubul de lectură „Nepotu' lui Thoreau", devenit, în cei 8 ani de activitate, un adevărat reper pentru literatura română contemporană, are, începând cu anul acesta, un anunț îmbucurător.

În data de 14 decembrie 2016, un juriu format din gazdele și membrii cenaclului – François Bréda, Ștefan Manasia, Szántai János, Alex Goldiș (președinte) și Ovio Olaru – va acorda un număr de 5 premii literare în valoare de 600 de lei fiecare, pentru volume publicate de-a lungul anului 2016, ale autorilor tineri din România (până la 40 ani). Evenimentul va avea loc la Insomnia Café din Cluj-Napoca, strada Universității nr. 2, începând cu ora 19:00. În cadrul evenimentului vor fi anunțate volumele câștigătoare.

Volumele luate în considerare vor fi selectate de către juriu, avându-l secretar pe Ștefan Baghiu. Secțiuni:

ORIGO
TRIBUNA
nepotu'luiThoreau
la INSOMNIA
PREMIILE
NEPOTU' LUI THOREAU
JURIUL EDIȚIEI I, 2016:
BRÉDA
SZÁNTAI
MANASIA
GOLDIȘ
OLARU
SECRETAR: ȘTEFAN BAGHIU
CLUBUL DE LECTURĂ NEPOTU' LUI THOREAU ARE DEOSEBITA PLĂCERE DE A VĂ INVITA LA SEARA PREMIILOR NAȚIONALE PENTRU LITERATURĂ TÂNĂRĂ (-40) PE ANUL 2016
PENTRU PRIMA DATĂ ÎN ISTORIA CLUBULUI SE ACORDĂ 5 PREMII CELOR MAI BUNE VOLUME DE: PROZĂ, POEZIE ȘI DEBUT ÎN LIMBA ROMÂNĂ, POEZIE ÎN LIMBA MAGHIARĂ ȘI TRADUCERE
MIERCURI, 14 DECEMBRIE, 19:00
SEARA DE LECTURĂ A AUTORILOR PREMIAȚI
PRIMĂRIA ORAȘULUI CLUJ-NAPOCA

Premiul pentru poezie în limba română

NOMINALIZĂRI:
Andrei Doboș, Radu Nițescu, Alex Văsieș

Premiul pentru proză (roman sau proză scurtă)

NOMINALIZĂRI:
Lavinia Braniște, Matei Florian, Mircea Pricăjan

Premiul pentru debut (poezie sau proză)

NOMINALIZĂRI:
Tudor Ganea, Răzvan Pricop, Vlad Roman

Premiul pentru volum de poezie în limba maghiară al unui autor maghiar din România

Premiul pentru traducere din limba maghiară

Finanțator: Primăria municipiului Cluj-Napoca
Parteneri: Insomnia Café, Revista *Tribuna*, Asociația Culturală Origo, DJST Cluj-Napoca.

Măștile romanului țărănesc

Robert Cincu

George Bălăiță
Învoiala
Iași, Editura Polirom, Iași, 2016

În 2016 apare, la editura Polirom, *Învoiala*, noul roman al lui George Bălăiță. Critica literară s-a grăbit, în mai multe rânduri, să semnaleze această apariție editorială, iar cel mai important text, în acest sens, este, probabil, cronica lui Nicolae Manolescu din „România literară" (nr. 21/2016) intitulată *Drăcușorul cel păcătos*. Criticul precizează aici faptul că textul lui George Bălăiță se revendică, de fapt, de la *Povestea lui Stan Pățitul*, celebra poveste scrisă de Ion Creangă. Avem, astfel, de-a face cu o rescriere în cheie contemporană a unui text canonic al literaturii române, iar studiul lui Manolescu reprezintă, în linii mari, o analiză comparativă între cele două povești. De fapt, inclusiv pe coperta a patra a cărții găsim un amplu text al lui Manolescu care rezumă ideile sale din cronică: „cum oricine își poate da seama, Bălăiță a inventat o poveste paralelă cu aceea a lui Creangă, plină de viață, cu amănunte autentice, vii, pitorești, cu personaje memorabile. Această poveste este un adevărat roman țărănesc, realist și fabulos totodată, ceea ce povestea lui Creangă nu voia să fie".

Tot la o abordare comparatistă apelează și Alina Purcaru în cronica sa la romanul *Învoiala*, cronică ce poate fi citită (surprinzător, contra cost) pe site-ul revistei *Observator cultural*. Autoarea însă, spre deosebire de Manolescu, urmărește mai ales stabilirea unor asemănări și deosebiri între acest roman recent al lui Bălăiță și capodopera *Lumea în două zile*, un excepțional roman scris de Bălăiță în urmă cu aproximativ patruzeci de ani. De altfel, și titlul cronicii (*Lumea în două cărți*) sugerează tocmai relația dialogică dintre cele două texte ale lui Bălăiță.

Într-un astfel de context critic, ar fi inutil ca în cronica de față să fie reluate abordările comparatiste, dat fiind faptul că ele au fost deja suficient de bine explicitate cel puțin în cazurile semnalate mai sus. Mă voi opri, așadar, mai ales asupra tehnicilor naratologice la care apelează George Bălăiță în romanul său, iar aici, din nou, Manolescu este cel care propune un termen extrem de potrivit. Pe scurt, în cronica sa, criticul se referă la romanul *Învoiala* folosind sintagma „scenariu cinematografic". Într-adevăr, urmărind textul lui Bălăiță, observăm încă din primele pagini faptul că autorul apelează la propoziții foarte scurte, textul e unul minimalist (telegrafic, de-a dreptul), iar prezența verbelor e redusă, mizele scriituri fiind, mai degrabă, construirea unui cadru, decât dezvoltarea unui fir narativ: „Bolta cu stele mari, cărnoase. E trecut de miezul nopții, dar mult înainte de răsărit. [...] Lan de porumb necules. Un vânt ușor, prezență nevăzută. Porumbul foșnește metalic. Un iepure ghemuit la marginea lanului. Ridică botul. Urechile ciulite, neliniștite. Aceasta e prima ființă vie care mișcă în poveste noastră începută pe lună plină".

Renunțând aproape complet la tradiționalele „procedee artistice", renunțând, de asemenea, la strategii comune de sensibilizare/seducere a cititorului, textul lui George Bălăiță plasează atât naratorul cât și cititorul la o distanță constantă (și neutră) față de povestea propriu-zisă, construind o interesantă complicitate între aceștia. Altfel spus, impresia creată este aceea că naratorul și cititorii privesc de la distanță un spectacol de teatru în plină derulare, împărtășind, inevitabil, o perspectivă comună: „Hangiul negociază cu un străin. Străin? Înalt, masiv, gros, un fel de uriaș. Îl vedem deocamdată numai din spate [s.m. R.C.]. Un fel de manta, croială oarecum militară, bate tocurile cizmelor [...]".

Așa cum anticipam deja, textul se revendică de la *Povestea lui Stan Pățitul*, centrându-se pe relația simbiotică dintre Stan (un țăran simplu, mai degrabă pasiv în comportamentul său de-a lungul romanului) și un drăcușor iscusit pe nume Chirică. Evident, un titlu mai potrivit ca *Învoiala* nici nu putea exista pentru un roman construit în jurul unui pact (pseudo)faustic cu valențe tradiționale-românești. Așadar, țăranul simplu și singuratic Stan îl acceptă ca slugă pe Chirică, sperând că va reuși cu ajutorul acestuia să-și îmbunătățească traiul, iar negocierea acestei învoieli se produce după coordonatele comune ale folclorului românesc în genere: „Despre mine, cu atât mai bine, măi Chirică. Și... ce-mi ceri tu mie pentru trei ani? [...] Ce să-ți cer? Ia, să-mi dai de mâncare și de purtat cât mi-a trebui, iar când mi s-or împlini anii, *să iau din casa dumitale ce-oi vrea eu* [...] Ce vorbești, Chirică? Poate că tu *ai să vrei atunci să-mi iei sufletul din mine* ori mai știu eu ce dracu' ți-a venit în cap să ceri! [...] n-ai grijă, *n-o să-ți cer eu un lucru pe care să nu-l poți da*. Și-apoi, ce ți-oi lua eu din casă nu-ți face trebuință dumitale. Asta e sigur. *Ți-o dau în scris* [sublinierile aparțin autorului]". Colaborarea dintre cei doi se dovedește a fi extrem de profitabilă în ambele direcții. Pe de o parte, Stan se îmbogățește semnificativ ajungând unul dintre cei mai invidiați oameni ai satului. Pe de altă parte, Chirică cunoaște o spectaculoasă dezvoltare ca drăcușor, dar acumulează și o serie de trăsături specific umane care, în mod surprinzător, nu intră neapărat în contradicție cu natura sa malefică. De fapt, așa cum observa și Nicolae Manolescu în cronica sa, adevăratul centru de greutate al romanului îl constituie acest inedit personaj Chirică, un drăcușor căruia mulți dintre semenii săi îi vor reproșa faptul că devine excesiv de uman, trădându-și adevărata natură: „Tremuri netrebnicule? Bine faci! Ai de ce! Să vadă Întunecimea Sa cu cine are de-a face. Uitat-ai tu datoria ta, diavole?! Asta nu se iartă. Credeai că nu te vede nimeni cum tragi chiulul și pierzi vremea pe la iarmaroace, la circ sau la teatru, ba cu păpușile, ba cu cântatul... Aud că scrii și poezii. Aaaaa! Asta ar fi prea de tot. Te-ai făcut artist? [...] Țângăule! Măscărici puturos. Artistule! că nu pot altfel să-ți spun". Deși romanul lui Bălăiță reușește să surprindă foarte bine umanitatea diavolului, respectiv natura decăzută a omului, mizele par să fie totuși altele, mai ales dacă ținem cont de natura scriituri minimaliste de care aminteam la început.

Mai exact, unul dintre detaliile cele mai stridente ale cărții are o nuanță aproape deconstructivistă, în condițiile în care autorul se folosește de un limbaj minimalist, deloc tradițional, pentru a reabilita o narațiune prin excelență tradițională. Cu alte cuvinte, limbajul mecanic-simplificat la care apelează Bălăiță, construiește, aproape în mod paradoxal, un univers baroc, ruralist, folcloric.

Un alt aspect greu de trecut cu vederea în cadrul acestei narațiuni vizează construcția personajelor. În primul rând, se poate observa faptul că personajele lui Bălăiță migrează de la un text la altul, ele nefiind prezente doar în *Învoiala* ci și, în diferite forme și cu diferite măști, în textele lui Creangă. Despre Chirică, spre exemplu, aflăm că a fost prezent și în momentul în care ursul a fost păcălit de vulpe: „tot așa era în noaptea când l-a păcălit vulpea pe urs, spune Chirică. Ai fost cumva pe-acolo? Dacă a fost?! Nu numai! El era chiar cărăușul. Era angajat la un negustor de pește [...]". Și Stan pare să fie, de asemenea, un personaj cu o istorie de avataruri literare recognoscibile: „dar eu eram așa bicisnic, încât nimeni nu-mi mai spunea pe numele meu: Ipate sau Stan. De unde până unde, eu eram Ionică cel prost". De fapt, impresia generală pe care o creează textul lui George Bălăiță este aceea că atât personajul Chirică, cât și Stan, populează literatura română de ani buni, schimbându-și eventual masca în funcție de diferitele texte în care apar. Plecând de aici putem observa, de asemenea, faptul că în romanul *Învoiala* se dezvoltă o remarcabilă poetică a măștii aproape independentă de evoluția concretă a firului narativ. În foarte multe cazuri, personajele sunt reduse, în limbajul simplificat al lui Bălăiță, doar la o descriere a expresiei (a măștii) lor, un fel de simulacre autosuficiente, iar romanul câștigă astfel un vizibil caracter expresionist (inclusiv în sensul literal al termenului, dar și în sens strict teoretic/filologic): „Stan iese din casă. În prag, masca lui zeflemitoare. Nici trist, nici vesel, nici supărat. Rece, prietenos, dar mereu stăpânit". Un alt exemplu: „Capul lui Ipate, în mijlocul odăii, în mijlocul casei, în mijlocul lumii. Mască impenetrabilă. Capul lui Stan Pățitul. Este imagine unei înțelepte resemnări?".

Inclusiv mutarea focalizării de pe un personaj de pe altul în cadrul poveștii surprinde adesea tot un joc al măștilor: „Stan. Mască impenetrabilă. În spate, la numai un bot de cal, Chirică rânjește subțire". În fine, aceeași poetică a măștii practicată de autor, pare să fie explicitată în anumite pasaje inclusiv de personajele sale: „Uite colea oglinda asta. Uită-te bine și de câte ori vrei în ea. De fiecare dată ai să vezi un alt chip. Alege-l pe cel potrivit și pe acela ți-l dau să-l porți".

Ca o consecință a celor spuse mai sus, romanul *Învoiala* pare să fie mai interesant dacă e privit ca un text *despre* literatură. Astfel, nu e de mirare faptul că în critica literară primele reacții au fost unele, în primul rând, comparatiste, autorii observând foarte clar caracterul dialogic al romanului lui Bălăiță în raport cu alte texte (în special Creangă). Dacă personajul central e, cel mai probabil, drăcușorul Chirică, în mod surprinzător, subiectul central al cărții pare să fie, mai ales, migrația personajelor de la un text la altul, condiția dificilă a personajului de a fi nevoit să-și găsească câte-o mască diferită pentru fiecare fenomen literar la care ia parte. Desigur, toate aceste nuanțe sunt, mai degrabă, implicite, fiind și ele la rândul lor ascunse sub masca unui roman contemporan despre țărani, drăcușori și învoielile dintre aceștia.

■

Mușcătura disco

Laurențiu Malomfălean

Cornelius Drăgan
Mușcătura fluturelui japonez
Iași, Editura Junimea, 2016

Vlad A. Gheorghiu
Disco 2000
Bistrița, Charmides, 2016

„și eu îmi mușc țipetele
ținându-mă de mașina de cusut"

Se întâmplă să vrei să scrii despre un volum și să nu prea ai ce spune. Pe de altă parte, nu se cade să scrii despre poezie la fel – de mult – ca despre un roman. Critica literară nu vine sub formă de poliloghie și umplut pagini, cât scurt și la obiect. În acest caz, va fi despre doi poeți moldoveni, de vârstă, calibru și structură interioară cât se poate de diferite.

Să încep cu începutul. Există premii pentru debut. Există câștigători ale lor. Există edituri ce publică volumele în cauză. Cornelius Drăgan și-a văzut *Mușcătura fluturelui japonez* apărut anul acesta la Junimea (cuvânt însoțitor de Ioan Holban), ca rezultat al participării la festivalul-concurs național „Porni Luceafărul...", Botoșani. Cu moto din Plotin (ceva despre autoînființarea lui Unu), cartea respiră din toți porii un aer provincial de duzină, fiind ocupată cu veleitarisme, inadvertențe, într-o inadecvare ce sare în ochi încă din titlu.

Găsim un „Eli, Eli, Lama Sabactani" și *„focul gheenei"*, april, „un ciot rușinos/ de aripă", „lumânări arzânde" sau „lumânări arse" (după miros), până la constatări gen „femei cu pulpe/ [sic] cele mai multe/ nu le cunosc", dacă nu formulări de-a dreptul stupefiante: „respirarea", „sărutarea", „strânsoarea umbrei", „lumina cea bună", „bucuria-i surdă", „mă dor/ crâncen tâmplele iubirii/ de parcă aș naște/ [...]/ tu care mi-ai sfredelit/ tâmplele iubirii mele" – asta pe lângă banalități & alte perle de versificator cuminte. Dacă poetul nu se sfiește să comită sintagme gen „șchiop de inimă", nu ne vom sfii nici noi să-l etichetăm drept șchiop de poezie.

Cele o sută și mai bine de pagini se dovedesc neintimidante, căci umplute nici pe jumătate. Un soi de haiku lungit, ca efect al unui minimalism de formă, la început majoritatea poemelor nu depășesc – din fericire – 10 versuri a câte trei-patru cuvinte, slab executate, tăiate aiurea; pe măsură ce avansezi însă, bucățile cresc. Oricum, toate par niște simple încercări, neîndoioase ciorne, o perfectă însăilare de locuri comune, cerșind empatie cu orice preț, chiar și riscând exact opusul. Înspre finalul cărții, autorului vasluian îi reușește, în cel mai bun caz, un biografism asumabil pe jumătate, cu texte ceva parcă mai izbutite, dacă nu sunt aruncate în aer de sintagmele și explicitările nefericite – pe care un redactor atent (ce lux!) le-ar fi reperat și dat numaidecât dat la parte. Așa, rămâi cu impresia că Drăgan nu pare a ști cum să-și rupă singur de la gură, să taie sigur în carne vie.

Să urmez cu urmarea. Există recidive. Există poeți la al doilea volum, despre care se spune că ar fi cel mai acut problematic. Există edituri de top, cum e Charmides, ce publică promisiuni. Vlad A. Gheorghiu revine cu *Disco 2000*, după debutul din 2013 (*fratele mut. la nord apa e curată*, Paralela 45), și o face într-un mod numai aparent deplin fragil, îndrăznind să pedaleze, de exemplu, pe un refren precum „incert mic plând/ bătut de vânt ca un ghiocel în ianuarie" – borne simbolice ale poemului secund, *o lovitură puternică*.

Autorul ne propune o poezie de cămin studențesc, adică resturile unei adolescențe derulate cu încetinitorul, în tandrețuri îmi vine să spun agreabile, cu fetișuri mai mult sau mai puțin mascate și răsfățuri de unul singur („am numărat/ rotațiile mașinii de spălat/ (are 4000)/ întins pe spate lângă mașină/ preiau trepidațiile/ aproape erotic/ și mă/ răsfăț" – *inhaler*), asta când nu imaginează torturi nejustificate („mă tai singur cu o lamă de/ bărbierit din vârful/ degetului mare de la/ picior până la/ ochiul/ stâng/ îmi scot tot ce nu-mi place" – *service*).

Observăm o evidentă nesiguranță în alegerea titlurilor, încă din cel mare – melodia formației Pulp – acesta părând să fie, în plus, o deloc inocentă declarație de adio adresat poeziei douămiiste, cu alte cuvinte un nou semnal că poetica respectivă e depășită. În orice caz, unele texte sunt pur și simplu intitulate „poem", placheta sfârșindu-se cu un ciclu detașat (inclusiv stilistic), poziționat sub semnul a „nuștiucâtezile". Apoi, atmosfera se menține calmă, fără schimbări (citește ruperi) de ritm, păstrat mai mereu aseptică, într-un imaginar cumva rarefiat, prea curățat, dezbărat de vreun climax. Pe de altă parte, poetul nemțean își dă străduința să aglomereze tot felul de referințe, ca într-un documentar BBC: incipit „sunt masca de latex a lui/ peter parker", desfășurare „să închidă ochii/ ca mary jane căzând de pe empire/ state building", într-o bucată numită *rodeo rock,* sau „coronița de morcov de pe capul fiecărei căprioare/ împănate de la/ restaurantul Bicaz", în altul, *întoarcerea*. Cuprinsul e repezit, curge în direcții la care nu te-ai fi gândit în ruptul capului, dând brusc în finaluri seci, neașteptate, ca niște dușuri cu apă rece ca gheața, ce spală iluzia și trezesc la o realitate mai închegată. Poemele par compuse și scrise dintr-o răsuflare, notații telegrafice uneori, în flow stăpân pe mixajul tehnic (muzica e la ea acasă înăuntru), acestea terminându-se de obicei fără să fi început de-a binelea – să se coaguleze, constituie, să intri în ele, să te cuprindă cu adevărat.

Să termin cu punctul terminus, printr-o remarcă de neocolit. Aproape fiecare pasaj încearcă să exhibe un aer asumat nesigur, vag, ușor oniric pe alocuri. Putem găsi numeroase – posibile – transpuneri de vis, cu tăietura versurilor ciudat de percutantă. Iată o mostră: „mă trezesc dimineața/ mă vopsesc pe tot/ capul cu machiajul roșu al prietenei mele, alerg/ prin cartierul meu, gol și mov aruncând cu/ ouă în oamenii care trec pe/ lângă mine și nu-i bag în seamă pentru că/ fredonez un cântec/ despre ciudați, nebuni, bolnavi etc." (*în fiecare zi*); la asta se adaugă, printre altele, *un vis cu Ion Mureșan pe o terasă din Limasol* (datat 4 noiembrie 2015), în care poetul clujean bea apă chioară.

Una peste alta, spre deosebire de *Mușcătura fluturelui japonez* al lui Cornelius Drăgan, *Disco 2000* e un volum cool, adică, pe românește, călduț. Îi prevăd lui Vlad A. Gheorghiu viitor aprig, dacă va ști să gestioneze mai curajos un potențial încă ușor inhibat.

■

Ghidul poetic pentru postumani

Emanuel Modoc

Vasile Mihalache
mort după om
București, Editura Tracus Arte, 2016

Competențele teoretice ale lui Vasile Mihalache în materie de postumanism, editor al revistei *Post/h/um. Jurnal de studii (post) umaniste*, sunt topite în volumul său de poezie *mort după om* cu puțină precauție față de riscurile pe care le implică o astfel de abordare și cu și mai puțină grație stilistică. Discursiv, volumul se auto-epuizează prin câteva mijloace poetice facile: acumulări de sintagme („descartes ți-a dat minte și corp,/ mașina te-ntinde în piele și foc,/ mașina-ți dă piele-apoi foc,/ întâi piei, apoi foc"), reformulări nevrotice („am ajuns abia la sfârșit, eram ultimul om/ și primul eram/ după mine eram, pe urmele mele/ și după mine eram"), alunecări cu iz teoretizant și autoreferențial („arta e cultul personalității pentru plăcerea mulțimii,/ nu s-a prostituat,/ doar că nu și-a putut ridica niciodată pantalonii din vine,/ arta e mare, arta e tare, arta-i frumoasă și vie"). Tot în categoria discursului teoretizant über alles intră și versuri precum „oameni mi-au mâncat mintea și mi-au prostit carnea" sau „literatura a fost cândva povestea mea preferată,/ literatura deja mâncase din mine cea mai bună bucată,/ literatura era plânsul roboților, viața/ și privirea piezișă a morților,/ ceea ce este fără să fie". *mort după om* pare, din toate punctele de vedere, un volum care vrea să marcheze în ambele porți. Pe de-o parte, tendința de a se situa, declarativ, în siajul noii sensibilități postumane, rămâne încorsetată în rigorile textuale stabilite deja, iar pe de altă parte, imposibilitatea de a transmite aceste sensibilități în afara *toposului* autohton (se poate vedea cu ușurință cum deficitul de imaginar se manifestă la nivel tematic prin utilizarea unor expresii idiomatice uzuale sau, dimpotrivă, prin imagistica „la mâna a doua" preluată din medii virtuale) face ca poemele din volum să poată fi receptate și în afara discuției despre postumanism. Iată cum, de pildă, o imagine sugestivă, aproape pasibilă de a fi considerată neoexpresionistă, este deturnată semiotic doar prin pură asociere cu poetica postumană, schimbându-și sensul și devenind, doar în acest cod, sugestivă: „ce înseamnă cinci sute când eu nu mai am piele/ și mâinile nu mi se mișcă decât dacă bag fise/ în tonomatul crescut peste noapte în piept". Această ranversare de cod schimbă și percepția asupra imagisticii întregii plachete, ghidând lectura spre tezism, ostentație, metamorfoză tehnologică, transfigurare în regim *high tech*. Obsedante sunt și motivele absenței omului, sau a dispariției corporalității („și eu/ sunt mașină și vreau să vină durerea să simtă un om"), dar și comentariul social, transformat în panseu: „e iarnă și curge un soare stâlcit,/ ca primele cuvinte ale omului gata născut./ adolescenții săraci dau năvală pe străzi/ să scape lumea de părinți și bunici/ care-i spânzură cu cheia la gât la cozi/ pentru gheare de pui și butelii de-ncălzit". O asemenea acumulare stereotipă de imagini, prin care instanța discursivă încearcă să surprindă spațiul tranziției autohtone, devine facilă în interpretare (imaginea cozilor interminabile la „gheare de pui și butelii de-ncălzit" se suprapune antitetic imaginii adolescenților „cu cheia la gât").

Paradigmatic vorbind, dacă *mort după om* poate fi considerat un volum de poezie postumană, atunci principalele rezerve se leagă de cât de bine e închegat la nivel stilistic. Pentru că, în afară de teză, volumul curge fluid prin toate influențele contemporane, de la întinderi post-avangardiste la discursul direct, rece, la referențialitatea livrescă și chiar poposind prin câteva stridențe neoexpresioniste. Invariabil, lectura se impune de la sine ca fiind bazată pe aceste contiguități discursive. Iată, totuși, cum un volum care cere, prin instanța auctorială, o cheie de lectură postumană, rămâne ancorată în formule clasate.

Demersul din start este, astfel, sabotat din cauza formulei tributare. Pentru că noutatea proiectului constă doar în ambiție, nu și în execuție, pentru că *mort după om* nu se poate impune ca text de referință nici măcar la nivel inaugural. Nu anunță nicio nouă poetică, așa cum nici nu deturnează pe o alta și nu subvertește nicio formulă precedentă, așa cum nici nu propune una nouă. Debutul lui Vasile Mihalache rămâne un exercițiu minor, care poate tinde, în cel mai bun caz, la o poziție de tip notă de subsol pentru discuțiile ulterioare.

Poezie postumană (sau cu întinderi, oricum) aveam. Destule proiecte au frizat această zonă, la început *fringe*, apoi ocupând o poziție centrală. Unele încercări au fost secundare, pur decorative, altele asumat-estetizante și cu bătaie lungă, dar oricum mă refer la cazuri în care postumanul a fost reprezentat cu succes. Vârfurile evidente pot fi identificate în Gabi Eftimie, val chimic, ale căror volume explorează cu succes zonele high-tech suprapuse unor mize existențiale teribile, iar figurile intermediare, pentru care post-umanul se află în subsidiarul discursului, dar pregnant și relevant tocmai pentru cazuistica noii percepții asupra fenomenelor în discuție, sunt: Andrei Dósa, Alex Văsieș, Bogdan Coșa, Ștefan Baghiu sau Ovio Olaru. Merită menționat, în această discuție, și momentul „clonelor" de pe platforma *clubliterar*, din deceniul trecut, când o seamă de poeți deja consacrați la vremea aceea au început să își asume *alter-ego*-uri virtuale sub semnătura cărora scriau poezii de factură total diferită față de formula asumată în spațiul „real" (despre acest fenomen, Ioana Cornigeanu a scris o lucrare transdisciplinară foarte densă, publicată în publicația *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*). Volumul lui Vasile Mihalache, deși mult mai angajat în abordare, suferă de o insuficiență a execuției. Nicio ranversare a imaginarului nu are loc pe parcursul întregii plachete, iar cât despre imaginație, aceasta rămâne ancorată în perioada în care trăim.

■

Realism lipovean

Ovio Olaru

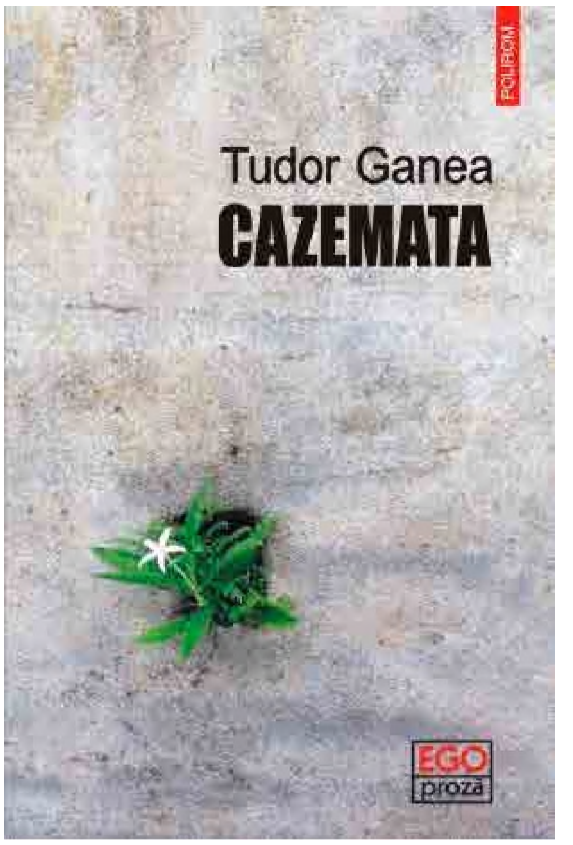
Tudor Ganea
Cazemata
Iași, Editura Polirom, 2016

Tratarea unui roman în spațiul limitat pe care îl permite o cronică e un demers nerealist, dacă nu chiar detrimental operei aduse în discuție, în special dacă se pune problema relatării de conținut, foarte relevantă și adesea inevitabilă în critică. Abia după acest *spoiler alert* și făcând abstracție de echilibristica riscantă dintre critică și rezumat, putem, în fine, discuta despre romanul de debut al lui Tudor Ganea, *Cazemata*.

Neajunsurile romanului se opresc, în mod surprinzător, la aspecte de stil și nu de construcție, personaje sau acțiune propriu-zisă. O primă impresie pe care o trezește romanul este aceea că a fost scris de-a lungul unei perioade îndelungate de timp. Dacă stilul primelor pagini abundă în analogii facile și stângăcii („precum tentaculele amenințătoare ale unei gigantice caracatițe", „o cascadă subțire de apă galben-murdară, ca o perdea" sau „ca niște imense anaconde în căutarea prăzii, intrând prin ferestre, strecurându-se prin camere înăbușite de căldura nopții de vară, coborând prin paturi cu așternuturi umede, urcându-se pe femei adormite care tresăriră în somn și-și desfăcură picioarele când umbra degetelor tânărului se alungi de pe tavane, se scurse pe pereți, le alunecă pe gât, pe sânii transpirați și li se pierdu între coapsele fierbinți"), el își pierde carențele pe parcurs, pe măsură ce acțiunea, în desfășurarea ei, reușește să acapareze toată atenția. Alte elemente care fac notă discordantă, deși neglijabile în economia volumului, sunt faptul că unul din personaje, Lițoi, moare din cauza unei hemoragii cauzate de scoici și pietriș de pe fundul mării, de care se atinge înotând, și referința foarte improbabilă la *Street fighter* pe care o face unul din pescarii adunați să discute la sfârșitul zilei în birt. Pe lângă acestea, trecutul inspectorului Adamescu și problemele sale medicale – o tumoră cerebrală – sunt piste irelevante pentru firul central al narațiunii, pe care îl îmbogățesc în aceeași măsură în care îi dăunează.

Pornind de la acest detaliu, există câteva elemente pe care autorul le lansează fără să le exploreze exhaustiv în text. Acest lucru, însă, nu îi invalidează demersul. Descrierea satului lipovean populat exclusiv de femei, originile porttigaretului magic și figura enigmatică a Turcoaicei sunt elemente care ar fi necesitat un spațiu de desfășurare mai amplu. Întorcând astfel problema, e de apreciat faptul că, într-un text relativ compact – mai puțin de 200 de pagini –, autorul reușește să își acopere urmele, nelăsând incongruențe majore sau echivocuri care ar putea face romanul incomprehensibil. Micronarațiunile – viața proxenetului Coco, căsnicia și aventurile extramaritale ale Turcoaicei – sunt complementare și nu deviază de la istoria centrală, cea a cazematei, punct de convergență al întregului roman.

Câteva paralele în ceea ce privește construcția atmosferei se cer apelate. Fiul unui pescar din unul din blocurile MZ de pe litoral și al Turcoaicei, Lițoi reprezintă un spectru protector al cazematei și amintește de *Zogru* sau de *Fantoma din Moară* a Doinei Ruști: entitate alipită organic de un topos pe care-l animă și îl transcende. Vorbim de un realism magic bine naturalizat: la fel cum muzeul Antipa se transformă în *Orbitor*-ul lui Mircea Cărtărescu într-o burtă imensă, cu prelungiri organice, cazemata lui Tudor Ganea proiectează



pe pereții interiori istoria satului din care bărbații au fost ademeniți spre Constanța și executați de naziști după finalizarea construcției ei. Satul din Deltă menționat anterior, un Macondo mitizat, unde nu trăiesc decât femei și unde lupii, domesticiți, latră străinii din fiecare curte, e un spațiu blestemat, care-și deschide portalurile în oraș, în interiorul cazematelor, de unde, rând pe rând, lipovencele răpesc bărbați pentru a-i înlocui pe cei care le-au fost luați, răzbunându-se astfel pentru nedreptatea care li s-a făcut.

Dialogul pescarilor e credibil și abundă de jargon autentic – nicio surpriză, având în vedere că autorul este constănțean –, iar personajele sunt reliefate cu atenție. Protagonistul Adamescu, inspector de poliție sub acoperire, e un personaj șters, mai degrabă instrumental în derularea volumului decât activ în luările sale de poziție vizavi de ceea ce i se întâmplă. El are rolul predestinat de exponent al puterii cazematei și nu amintește nici pe departe de clișeul previzibil unui astfel de personaj: el nu reprezintă figura cinică și cerebrală pe care întâmplările fantastice reușesc să o convingă, și nu posedă acel scepticism ostentativ – atât de tentant – al intelectualului căruia urmează să îi fie răsturnate prejudecățile. Copiii locuitorilor blocurilor MZ, personaj colectiv, născuți aproape simultan și descendenți ai amazoanelor din sat, sunt portretizați ca prelungiri firești ale satului: prezențe tacite, ei nu fac decât să deseneze în mod repetat cu cretă flori de nuferi și bufnițe, laitmotivele cu valență de totem ale volumului. Fără a intra într-o hermeneutică a simbolurilor, rămâne de notat că aceste două elemente sunt bine integrate în roman, chiar dacă, având în vedere întinderea lui redusă, prezența lor ajunge uneori să sufoce.

All in all, făcând abstracție de stângăciile debutului și de firele auxiliare care nu duc nicăieri, Tudor Ganea reușește să construiască o mitologie credibilă și o serie de cadre specifice pentru spațiul în care operează. Romanul e unul mimetic, cu influențele la vedere, însă nu mai puțin reușit din această cauză.

■

Când înflorește plumbul

Ani Bradea

Am primit un album excepțional, al unei expoziții internaționale de ex libris-uri. Mi-a plăcut atât de mult, încât aș fi vrut să o văd în realitate. Dar e tocmai la Bacău, deloc la îndemână pentru mine, chiar dacă aș mai avea timp fizic să ajung, e deschisă până pe 27 februarie 2017. Așa că m-am bucurat de lucrările redate în condiții grafice deosebite, în catalogul al cărui proiect a fost gândit și realizat de artistul Ovidiu Petca. Tema propusă de organizatori m-a provocat să scriu despre lucrări. Ceea ce urmează sunt impresiile unui vizitator, în momentul de față doar virtual, al unei expoziții surprinzătoare. Voi explica puțin mai încolo de ce folosesc acest atribut.

Biblioteca Județeană *Costache Sturdza* din Bacău a organizat în acest an cea de-a XXIV-a ediție a expoziției de Ex Libris, o manifestare de tradiție. Elementul de noutate din acest an a constat în tema aleasă: poemul *Plumb*, al poetului George Bacovia, care deschide volumul omonim, apărut în urmă cu 100 de ani. Acest poem a constituit sursa de inspirație pentru 52 de artiști din 20 țări, care au trimis nu mai puțin de 159 de lucrări, din care au fost acceptate 124, semnate de 47 de artiști din 19 țări, din Mexic până în Urali, și de la Atlantic până la Pacific, o „călătorie" extraordinară „întreprinsă", în doar câteva luni, de cel mai mare poet simbolist român. O vizibilitate internațională extrem de largă pe care organizatorii au oferit-o poeziei bacoviene, la 135 de ani de la nașterea poetului, împliniți în toamna acestui an. *„În lungul șir de concursuri de ex libris organizate de Biblioteca Județeană Costache Sturdza din Bacău această expoziție este singulară, fiind prima manifestare cu participare masivă a unor artiști străini. (...) Pentru expoziție au fost selectate în primul rând acele lucrări care au respectat tematica propusă de organizator. Alături de aceste lucrări sunt expuse acele opere care reflectă atmosfera bacoviană sau sunt dedicate unor biblioteci și ideii de carte în general."*- scrie pe prima pagină a catalogului curatorul expoziției, Anca Sion.

Să ne întoarcem puțin în timp, la originea termenului și a ideii de ex libris. Provenind din latină se traduce prin *carte între cărți*, un însemn de apartenență a unei cărți la o anume bibliotecă, fie ea publică sau proprietatea unui colecționar. *Formularea „ex libris" urmată de numele proprietarului are înțelesul „această carte face parte dintre cărțile lui..."* – după cum se menționează pe pagina web *Wikipedia*. Dacă la început ex libris-urile erau doar apanajul unei pături privilegiate, iar mai târziu au aparținut colecționarilor și creatorilor, azi aceste însemne, transformate în adevărate opere de artă, bijuterii ale genurilor pictură și grafică, sunt accesibile publicului larg, în expoziții și concursuri.

Revenind la catalogul *Plumb,* surpriza vine (ca să explic atributul folosit la începutul acestui text) de la felul în care artiștii străini au receptat și au înțeles să exprime atmosfera pe care toți o numin, de la apariția volumului *Plumb* încoace, bacoviană, mai nuanțat și mai profund decât ai noștri. În expoziție au fost selectați trei artiști români, printre care și Emanoil Tancău. Lucrările sale îmi par insuficient transfigurate plastic, oarecum tautologice în redarea „bacovianismului". Le-a reușit mult mai bine artiștilor din Turcia, Belgia, sau Argentina.

De pildă Ismail Aslan, din Turcia, pare a cunoaște foarte bine creația bacoviană, și nu mă refer aici doar la versurile impuse de tematică. Cel puțin una dintre lucrări îmbină foarte bine două poeme: *Plumb* și *Lacustră*. Reprezentarea grafică (tehnica aleasă e grafică de computer) ne arată o pană al cărei nervur principal face delimitarea dintre spațiul terestru și cel acvatic. Tot ceea ce e deasupra: morminte, cruci, lună ascunsă în stufăriș, păsări negre care-și iau zborul reprezintă *Plumb*- ul, iar planul de jos: puful transformat în stufăriș oglindit în apă, luntrașul și barca lui ne duc cu gândul, fără tăgadă, la poemul *Lacustră*.

O lucrare care atrage cu siguranță atenția, prezentă și pe coperta I a albumului, este aceea a belgianului Martin R. Bayens. Dacă majoritatea expozanților au mers pe o cromatică sumbră (plumbul, de altfel, nu poate sugera decât o paletă de griuri, sau negru, cât mai mult negru!), artistul din Belgia a îndrăznit să aducă roșu. Un roșu aprins ca sângele, „zgâriat" în partea din stânga a lucrării sale, pe o supfață ridată care ne duce cu gândul la o scoață de copac bătrân, și împroșcat cu generozitate în planul din dreapta, ca un câmp de flori de sânge, deasupra cărora, estompat, se poate totuși citi prima strofă, cu scris ograf, din poemul *Plumb*. Am putea ghici aici și subtile trimiteri la poemul *Tablou de iarnă*, la versurile: *„Ninge grozav pe câmp la abator; E albul aprins de sânge închegat."*Admirabilă realizare! Pentru cunoscători, precizez că tehnica este aceeași, grafică de computer.

Interesantă este și propunerea lui Emilio Carrasco, din Mexic, o linogravură în care versurile *„Și flori de plumb și funerar vestmânt/ Stam singur în cavou... și era vânt..."* par a fi subînțelese în imagine. Foarte bacovieni se dovedesc a fi și polonezii Lukasz Cywicki și Adam Czech. Stilizările, codificările propuse de ei, la care se adaugă cromatica întunecată, sunt de acolo, din plumbul bacovian. Se pare că nu întâmplător lucrarea lui Cywicki a fost așezată pe coperta a-IV-a.

Cuprinzând evidente simboluri bacoviene, lucrarea semnată de Danila Denti, Italia, te duce cu gândul în alt veac, într-o altă perioadă a exprimării artistice, în impresionism aș zice, în contrast cu modernismul Adrianei Lucaciu din România, care te (re)aduce, violent, în contemporaneitate. Cu siguranță și tehnicile folosite o dovedesc, acvaforte/acvatinta – în cazul artistei din Italia și grafică de computer în cazul româncei. Foarte interesante și lucrările artiștilor argetinieni, și la ei am simțit același lucru: l-au prins pe Bacovia, l-au înțeles! Una dintre aceste lucrări, semnată Mauricio Schvarzman, și reprezentând portretul poetului, îl are drept titular pe artistul Ovidiu Petca. În cealaltă parte, mult prea lirici pentru Bacovia, i-aș aminti pe Marcos Varela din Brazilia, Oleksandra Sysa din Ucraina, Tatyana Krykova din Rusia, sau Denitsa I. Ivanova in Bulgaria.

Dincolo de toate, e multă poezie în catalogul acesta, e multă poezie vizuală! Cam așa cum trebuie să fie, făcând un exercițiu de imaginație, când înflorește plumbul. Plumbul bacovian, firește!

Poate ar mai trebui să amintesc faptul că cea mai mare participare în expoziție au avut-o Polonia și Italia, cu câte șase artiști, apoi Argentina cu cinci, urmată de Turcia cu patru. Din celelelate țări au trimis lucrări câte doi, trei artiști, sau doar câte unul. Catalogul are în final și o secțiune de abreviațiuni tehnice internaționale, foarte utilă celor nefamiliarizați cu simbolurile utilizate pentru a denumi tehnica folosită. Și nu în ultimul rând, poate realizatorul catalogului inițiază o expoziție de acest tip și la Cluj. Poate chiar în cadrul proiectului *Tribuna graphic,* de ce nu?

■

Marcela Miranda (Italia)

Popas în lumea zeilor

Marin Iancu

Rezultat al cutezanței și pasiunii unei cercetătoare de formație clasicistă, trăind de o viață în armonia și diversitatea unui spațiu privilegiat de cultură și efervescență al lumii miturilor și legendelor grecești și latine, volumul *De ce râdeau vechii greci?*, subintitulat *Înșelătorul înșelat sau despre farsă. Ipostaze antice și moderne* și publicat în 2016 la Tracus Arte, merită a fi semnalat pentru investigațiile critice întreprinse la o scară vastă de cuprindere a circulației și interferențelor, în sfera arhaică și clasică a culturii grecești, a unui anumit gen de producții literare epice sau dramatice, „povestiri glumețe, comice", „farse" sau chiar „parodii", cunoscute sub denumirea de *paígnion*. Dorind să surprindă, în bună tradiție aristotelică, „legătura de paternitate" existentă între fenomenul râsului și formele incipiente ale comicului grec, cu emergența acestora din manifestările primitive ale vieții religioase grecești, Despina Mincu-Georgescu își îndreaptă atenția spre „aspectele rurale, primitive, ale sărbătorilor grecești" și, deopotrivă, spre „festinurile colective legate de cultele agrare ale vegetației și fertilității", care nu excludeau „ocările și batjocurile la adresa divinității, bufoneriile și o anume licențiozitate frustă", al căror corespondent în epoca istorică ar putea fi reprezentate, fără îndoială, de injuriile cu caracter ritual și dansurile obscene închinate la sărbătorile practicate în cetățile grecești divinităților Demeter și Dionysos. La curent cu ideile susținute, în aceste sens, de M. Bahtin, Mircea Eliade, Joan Huizinga și Roger Caillois, Despina Mincu-Georgescu afirmă că o asemenea realitate socială s-ar datora unei „baze etnologice identice" celei existente în Grecia arhaică, unde, pe lângă forma serioasă, prin ton și organizare, a cultului religios, „se înregistrează și dubletul comic al acestora, la fel de oficial și eficient, caracterizat de persiflarea și ridiculizarea divinității", în acea permanentă complementaritate de „serios-hilar", „grav – ridicol/comic" ori „frică – cutezanță". Perceput și ca fenomen „de-a dreptul literar", nu doar unul exclusiv psihologic, după cum a fost promovat și de esteticianul italian Armando Plebe (*La nascita del comico. Nella vita e nell'arte degli antichi greci*, Bari, Laterza, 1956), *paígnion*ul are o înfățișare apropiată de formele consacrate ale prozei comice (gluma, legenda, mitul, anecdota), cât și de celelalte forme ale genului, cu un accentuat caracter scenic, precum farsa și comedia. Din acest punct de vedere, Despina Mincu-Georgescu dezvăluie prezența în poemele homerice a celor „trei momente succesive ale râsului" care au contribuit la fixarea valențelor tipice ale comicului grec: forma spontană („râsul bucuriei") și celelalte două forme de râs mai evoluate, „râsul deriziunii și al descoperirii ridicolului" și „râsul batjocoritor", care, în opinia aceluiași Armando Plebe, ar conține *in nuce* esența comicului grec. Sunt invocate, în acest context, episoadele homerice legate de personaje umane și divine de origine orientală sau eolică, precum efeminatul Paris, nerușinatul Thersites sau divinitățile apropiate troienilor, Ares și Afrodita, în paralel cu alte situații din *Iliada*, bazate pe ignorarea forței adversarului și pe batjocorirea celui „slab" de către cel „puternic", fizic și moral, deopotrivă. Astfel că Ulise îl batjocorește pe Thersites, Hector sancționează lașitatea lui Paris, după cum Diomede ridiculizează pretențiile războinice ale Afroditei, toate secvențe de acest fel fiind reținute ca relații opoziționale la nivelul personajelor și al acțiunii dintre „inteligență – non-inteligență", „istețime - prostie" și, respectiv, „înșelător – înșelat", toate suficient de ilustrative pentru caracteristicile esențiale ale universului de idei al nucleelor epice desemnate sub numele de *paígnion*.

Beneficiind de o bogată informație, incredibil de extinsă pentru puterea de investigație a unei singure persoane, Despina Mincu-Georgescu insistă, în pagini absolut fascinante, asupra evoluției formelor și aspectelor *paígnion*ului grec de-a lungul etapelor sale de existență, evidențiind „acele note specifice (tematică, acțiune, mijloace, procedee și motive comice) capabile să-i argumenteze calitatea de specie de mică întindere a genului comic" din perioada arhaică a literaturii grecești, respectiv secolele VIII-VI a. Chr., până la formele literare prezente în eposul homeric și hesiodic sau în proza istorică a secolului al V-lea, cu deosebire în povestirile anecdotice prezente în *Istoriile* lui Herodot. Urmând îndeaproape sugestiile venite dinspre studiile aparținând unor cercetători precum Mihai Coman (*Mitos și epos,* 1985), W. Tatarkiewicz (*Istoria esteticii,* vol. I, *Estetica antică*. Traducere de Sorin Mărculescu, 1978) și Georges Dumezil (*Mit și epopee,* vol. I, II, III. Traducere de Francisca Băltăcianu, Gabriela Creția, Dan Slușanschi, 1993), Despina Mincu-Georgescu stabilește o largă tipologie a narațiunilor mitologice reprezentative pentru categoria *paígnion*ului literar grec, posibil punct de plecare a mutației semantice înregistrate de termenul *mytos* în contextul gândirii filosofice grecești, începând cu secolul VII a. Chr. Notabile rămân, în acest context, episoadele homerice selectate din *Iliada* și, în egală măsură, din *Odiseea*, structurate pe schema generală a unui *paígnion* „cu vădită intenție satirică și deznodământ hazliu", având ca personaje-obiect cuplurile Hera – Zeus, Hefaistos – Afrodita, Hera – Hypnos sau triunghiul conjugal Hefaistos – Afrodita - Ares, pline de haz tocmai prin „nota de comic savuros asigurată de dialogurile cu nuanță erotică" și de permanentul contrast dintre gândurile „viclene" ale personajelor feminine și acțiunile acestora. Prin „tonul glumeț al povestirii" și, în egală măsură, prin „contingențele cu epopeea comică burlescă a tradiției post-homerice", Despina Mincu-Georgescu ajunge la concluzia că *Imnul homeric către Hermes* (Homer, *Imnuri. Războiul șoarecilor cu broaștele.* Traducere de Ion Acsan, 1971) își găsește locul în categoria acelorași specii narative de mică întindere, subsumate genului comic. Simpatice și pitorești, personajele din aceste tipuri de confruntări aparțin, din punct de vedere tipologic, complexului familial și, pe de altă parte, unor opoziții de statut social și pshihologic (fiu legitim – fiu bastard, bogat – sărac, aristocrat – plebeu, cinstit - ipocrit etc.), după cum, în bună măsură, de o asemenea tratare satirică beneficiază și pătimașul Apolo alături de inteligentul Hermes, sau, dacă am trece în registrul eroic, înalt, propriu confruntărilor de pe câmpul de luptă, lașitatea personajului Paris, fiul regelui Priam și al Hecubei, descries în contrast cu viteazul Menelaos. Atentă la asemenea nuclee de tip *paígnia,* Despina Mincu-Georgescu ne oferă și alte episoade de acest gen din poemele homerice, în ale căror acțiuni sunt implicate divinitățile Ares și Afrodita, nobilii Agamemnon și Odiseu, pe de o parte, în poziții antinomice față de grotescul Thersites, „drept primul bufon din literatura greacă", așa cum inteligența inventivă și vicleană a lui Odiseu este reținută în contrast cu forța brută a lui Polifem. Aparținând de această dată eposului hesiodic *Teogonia*, reluat și în poemul *Munci și zile*, în acest context al modelelor de narațiuni sau farse cu personaje divine, de tip *paígnia,* este invocat și celebrul episod al păcălirii lui Zeus de către titanul Prometeu, pe câmpia de la Mekone, în Peloponez, urmând ca, după reprezentarea din tragedia lui Eschil, acesta să ajungă la cea mai înaltă expresie a demoniacului, a acelei forțe divine impersonale, proprie zeilor cu personalitate.

Extinzându-și studiul asupra *paígnion*ului dramatic, cu întreaga sa diversificare tipologică, Despina Mincu-Georgescu stabilește o relație de determinare dintre „virtualitățile literare ale religiei dionisiace", pătrunse pe la sfârșitul secolului al VI-lea a. Chr., în Atica, și apariția, pe lângă tragedie și comedie, a unei specii dramatice distincte și originale, *drama satirică.* În sprijinul acestui fenomen, Despina Mincu-Georgescu citează piesa *Ciclopul* euripideic, singura dramă satirică integral păstrată, alături de aceea a primelor 393 de versuri recuperate din piesa *Copoii* de Sofocle. În acest context, pe suportul ideilor susținute de M. Bahtin în privința legăturii dintre „drama satirică din antichitate și cultura medievlă a râsului", Despina Mincu-Georgescu nu ezită să recunoască certe influențe ale *Ciclopului* lui Euripide, cu toate mijloacele și procedeele sale comice, asupra literaturii renascentiste franceze din secolul al XVI-lea, cu deosebire în opera lui François Rabelais. De-a dreptul relevante pentru acest fenomen de influențare rămân și celelalte deschideri comparatiste, cu totul fascinante prin forța comentariului și prin amplele corespondențe identificate între structura materialului grec și cea existentă în alte literaturi europene (Cap. *Formele clasice: miturile parodiate*), dimpreună cu imaginea circulației în spațiul mediteranian a poveștilor, basmelor și fabulelor orientale care, în special prin filieră ionică, fertilizează producțiile grecești similare.

Ceea ce atrage, însă, în mod deosebit atenția, urmând îndeaproape concluziile lui Jakob Burckhardt și E. R. Curtius, îl reprezintă exercițiul de susținere a frecvenței unor nuclee epice de tip *paígnion* în cele nouă cărți ale *Istoriei* lui Herodot, asemănătore prin intenție și realizare comică cu farsele din poemele homerice (Cap. *Herodot: înșelăciunea coboară pe pământ și intră în istorie*). „Din acest punct de vedere, este de părere Despina Mincu-Georgescu, personajele povestirilor scurte ale lui Herodot ilustrează lumea fabuloasă a regilor Orientului, înconjurați de magi, curtezane frumoase și oamenii lor de încredere, deci o lume care se interferează, pe diverse coordonate, politice sau pasionale, cu aceea a fruntașilor cetăților grecești ale epocii." Moderne prin unghiul de abordare a fenomenului circulației motivelor și temelor literare se prezintă ultimele două capitole al cărții de față (Cap. VI: *Un salt (fals) peste timp. Lumea românească;* cap. VII: *„Înșelătorul înșelat')*, ample demersuri comparatiste vizând identificarea unor „eventuale analogii și paralelisme între unele structuri (forme, teme, motive, personaje) ale *paígnion*ului grec" și alte structuri similare proprii expresivității folclorice românești, identificabile atât la nivelul unor manifestări rituale, cu substrat cultic (jocurile călușerești), cât și sub forma unor elemente de structură (motivul „înșelătorului înșelat") existente la nivelul speciilor narative reprezentative (snoava, basmul).

Prin terminologie și largă perspectivă de abordare, având ca suport o biblografie complexă, de tipul celei posibil de identificat doar în volumele elaborate în spațiu românesc pe această temă de adevărați savanți ai domeniului, precum Mircea Eliade, Aram Frenkian, Victor Kernbach, Romulus Vulcănescu, Ovidiu Bîrlea sau, mai nou, de Mihai Coman, volumul *De ce râdeau vechii greci?* rămâne un exercițiu de o coerență clasică, în măsură să pună în evidență nu doar variabilele și invariabilele unor specii literare, cât și ideea că dialogul dintre culturi se realizează în timp pe diferite forme de tranzit. ■

Conferințele Tribuna: 2-5 decembrie 2016, un eveniment cultural major desfășurat la Cluj-Napoca

Sorin Grecu

Grigore Zanc, Andrei Marga, Mircea Arman

Trei zile pline la „Conferințele *Tribuna*", desfășurate între 2-5 decembrie în saloanele Hotelului „Seven" în prezența unui numeros public și a unor nume cunoscute ale culturii naționale! Programul conferințelor a cuprins lansări de carte, prelegerea prof. univ. dr. Andrei Marga, „Globalism și globalizare. Clinton și conservatorismul lui Trump", cele ale managerului revistei *Tribuna*, dr. Mircea Arman, „Poezia românească de după 1989" și „Critica literară românească contemporană" - cu referire directă la calitatea îndoielnică a criticii de poezie de la noi.

Prof. Andrei Marga: „Trump s-a adresat clasei muncitoare"!

Prima zi a Conferințelor *Tribuna* a fost dedicată studiului prof. univ. dr. Andrei Marga, „Globalism și guvernare. Clinton și conservatorismul lui Trump", o analiză extrem de pertinentă, bazată pe cunoașterea în cele mai mici amănunte a vieții politico-economice americane, definitivată cu prilejul stagiilor sale de ședere în S.U.A. Pornind de la globalizare și de la fraza „Deciziile Americii schimbă lumea, iar schimbarea conducerii la Casa Albă are consecințe peste tot în lume", reputatul profesor a trecut în revistă strategiile de campanie ale celor doi candidați la postul de președinte, Hillary Clinton și Donald Trump și a prezentat argumentele forte ale câștigătorului în fața alegătorilor, precum și punctele slabe ale campaniei lui Hillary Clinton. Rezumând, Trump a câștigat, potrivit profesorului Marga, „pe voturile unor oameni din fabrică, a ceea ce numim, în engleză, „working class", folosind argumentul: trebuie să vină înapoi în țară firmele americane și numai statul care se îngrijește de bunăstarea cetățenilor săi va reuși"! Pe când Hillary Clinton a continuat strategia începută de soțul său, globalizarea, promovată ca politică de stat începând din timpul guvernării acestuia, care a sporit inegalitățile și tensiunile din interiorul societății americane – ca și în al celorlalte state competitive din punct de vedere economic. Astfel că Donald Trump, o personalitate eminamente conservatoare, a convins votanții dându-le semnalul „tragerii unei linii, căci corectura globalizării a devenit necesară". După prelegerea profesorului Marga au urmat vii comentarii pe tema abordată de acesta.

Dr. Mircea Arman: „După 1989 s-a produs hemoragia de poezie"

Ziua de sâmbătă din cadrul Conferințelor *Tribuna* a început cu prelegerea managerului revistei organizatoare, Mircea Arman, intitulată „Poezia românească de după 1989". După ce a făcut un istoric amănunțit al noțiunii de poezie, vorbitorul a adăugat că în opinia sa „acesta este un act fundamental de întemeiere, de creație, nu o închipuire, nu o reprezentare – în sens kantian – ci rod a ceea ce numesc eu capacitate imaginativă, acea vocație proprie omului de a crea lumi posibile". Apoi, trecând în revistă noțiuni, autori și teorii legate de poezia antică, Mircea Arman a ajuns în final la cea românească, arătând - în stilul său neconvențional - că „lirica noastră începe sub auspicii proaste în concordanță cu posibilitățile limbii și ale culturii noastre „tinere": cu imitații venite din poezia franceză, cu balade cântate cu vocea etc." Și, în acest „deșert" cultural, s-a „sărit brusc la cel mai important creator al nostru de limbă, Eminescu, într-o sinteză uimitoare". Apoi urmează Arghezi, Ion Barbu – alți doi mari creatori de limbă - și Lucian Blaga, „cel cu care poezia românească merge la filonul gândirii". Iar după fenomenul Nichita Stănescu - „apărut în ciuda abundenței de imitații și a balastului din literatură" - Mircea Arman arată, dezamăgit: „Urmează poeziile generațiilor noi, au o problemă, scriu la fel, se trasează niște clișee pe care o anumită generație încearcă să le impună, apar anumite raportări și ale conceptului de abordare a poeziei în literatura română. Iar poezia de după 1980 – dincolo de unele voci care aduc un suflu nou, nu mi se pare a veni cu ceva esențial, mai degrabă vorbim de diferite jocuri de imagini, de cuvinte, clișee. Lucru neinteresant, pentru că nu toată lumea care produce imagini șocante înseamnă că are valoare poetică". Iar concluzia lui Mircea Arman e necruțătoare: „La această oră nu avem un poet reprezentativ, iar asta nu se va întâmpla până nu ne va ieși din cap imaginea – formele fără fond ale lui Maiorescu"! Totul, pentru că ne lipsesc enciclopediile, tratatele și am sărit peste etape înainte de a intra în modernitate, lucruri care în cultură nu pot fi acoperite. Iar după 1989, odată cu dispariția cenzurii și autocenzurii, s-a repetat problema perioadei interbelice: au apărut și apar foarte multe cărți - hemoragia de poezie - scrise de foarte mulți poeți, atât de mulți încât e imposibil să le citești.

Eseu literaro-filosofic, poezie, prozo-poezie

Partea a doua a zilei a doua a aparținut prezentărilor de carte. A spart gheața Marius Dumitrescu din București, cu cartea de eseuri literaro-filosofice „Con(texte)", apărută la Editura *Tribuna*, autor caracterizat de filosoful Mircea Arman drept „un judecător atipic". „În literatura română, ca stil, l-aș situa în genul lui Benjamin Fondane, unul dintre cei mai mari eseiști europeni, precursor al existențialismului, iar cartea lui Marius Dumitrescu se referă la condiția scriitorului. Sunt perfect de acord cu el atunci când vorbește despre conflictul intern al scriitorului și despre cel cu realitatea, cu lumea, iar temele tratate de acesta sunt diverse: de la Primăvara de la Praga sau Paul Goma, până la Iustinian Marina ori Emil Cioran. O carte – subiectivă, fiindcă nimic nu e obiectiv în ea - care trebuie citită", a afirmat Mircea Arman.

A urmat prezentarea cărții de debut în poezie a Irinei Lazăr din București, „Fragment de joc", făcută de poetul Adrian Suciu. Volumul, apărut la Editura Grinta, reprezintă premiul oferit de această editură la cea de-a VII-a ediție a Concursului Național de Poezie „Mircea Ivănescu" de la Sibiu. „Irina Lazăr scrie o poezie ciudată: foarte carnală și cu o metafizică intrinsecă profundă". Apoi, a invitat-o pe poetă să vorbească despre „resorturile" poeziei sale și să citească publicului câteva poeme. Modestă, aceasta le-a mulțumit descoperitorilor săi, Adrian Suciu și Gabriel Cojocaru, editorul cărții, specificând faptul că a scris aceste versuri „fără centură de siguranță, nebănuind că acestea vor ajunge să fie publicate într-un volum".

Al treilea volum prezentat a fost din nou unul de poezie, „Monșer" – tot de debut - al clujencei Ioana Haitchi, la aceeași Editură Grinta. „Volumul – ca și cel al Irinei Lazăr – nu are mențiunea de debut, pentru că se caracterizează printr-o calitate care depășește nivelul obișnuit al debuturilor literare. Și, vorbind de poezia Ioanei Haitchi aș vrea să fac o comparație cu o partidă de spadă care are loc în fața

➲

unei oglinzi imaginare, iar poeta câștigă competiția trecând printr-un labirint la capătul căruia reușește să puncteze tușele respective", a afirmat poetul Gabriel Cojocaru. La rândul său autoarea a remarcat că și-a scris cartea numai cu sufletul – fiindcă „scrisul cu sufletul nu are egal" – iar personajul volumului său „e un monșer veritabil, îndrăgostit iremediabil" surprins într-o sută de poeme, împreună cu care iese în lume cu fruntea sus.

Apoi, același Gabriel Cojocaru, editorul cărții următoare prezentate în cadrul evenimentului - „Începuturi. 101 prozo-poeme" - aparținând etno-filosofului maramureșean Ioan Hotea, a rostit câteva cuvinte despre ea și despre autorul său arătând că „avem de-a face cu un gen mai puțin încercat în literatura noastră, iar Ioan Hotea, fiind la început de drum reușește să surprindă o mulțime din preocupările sale ca etno-filosof". Iar pentru o mai bună dumirire a publicului, poetul Adrian Suciu a citit, în stilul său inconfundabil, un poem din volumul proaspăt apărut.

Prezentarea cărții „Ieșirea din trup" de Sorin Grecu

La finalul zilei a urmat prezentarea cărții de poezie, „Ieșirea din trup", a jurnalistului și poetului Sorin Grecu, apărută recent la Ed. Grinta. Despre autor a vorbit Bogdan Eduard, realizator de televiziune („omul Sorin Grecu este el însuși o poezie") –, iar despre volum tânărul filosof Ormeny Francisc. Acesta a afirmat despre cea de-a cincea carte de poezie a autorului, următoarele: „Poezia lui Sorin Grecu ridică la fileu, acum, în contextul Zilei Naționale, o întrebare valviformă: Poate lumea începe din nou? Această primă parte a întrebării se ramifică în alte 3 întrebări: a) Dacă putem avea un nou început, putem avea și un ciclu diferit al vârstelor? b) Dacă îi putem da morții o lecție de înviere? c) Dacă are cineva cu adevărat o monedă de schimb cu ajutorul căreia să poată răscumpăra țapul ispășitor?...sau – partea a doua a întrebării – nu cumva noi ca români suntem inexorabil predestinați să fim niște cuci care se lasă fals-pre-făcuți, fals-pre-lucrați sub autoritatea altor specii (nații, izvoare, buzunare). Volumul *Ieșirea din trup* propune un ritual de dez-încercănare oximoronic: prin îngroșarea și prin adâncirea liniilor de colaps se încearcă o tehnică de exorcizare a cărei miză este rezistența psihologică. Volumul propune o poezie ferită de gratuitățile și de abuzurile adjectivale (lucruri care angrenează demagnetizarea, dispersarea și eroziunea sensului) și axată pe furia și pe lipsa de măsură a cuvintelor (adică pe strigăt), în situații *ca atare*. Iar acest *ca atare* relevă o „*spectralitate* refractară", necruțătoare și inevitabilă, înspăimântătoare prin chiar voracitatea autenticității ei. Avem de-a face aici nu cu cuvinte (semne ale morții, în sensul că vorbim doar despre ceea ce ne lipsește) ci cu strigăte, cu încercări ale Vieții de a intra în creație (de a se naște) sau de a părăsi creația („*de a ieși din trup*" – de unde și titlul volumului), cu „tăceri" violente și avide (deoarece strigătul nu se exprimă, contrar credinței încetățenite, pe frecvențe înalte, ci pe frecvențe joase - a se vedea poezia cu același nume) venite din partea unui om care dă de înțeles la tot pasul că s-a uitat pe vizorul altor dimensiuni ale realității."

Alexandru Petria: „Am respins textele multor așa-zișI scriitori"

Ultima zi de „conferințe" a fost dedicată lansării antologiei „Cele mai frumoase proze ale anului", apărută în „regia" scriitorului Alexandru Petria la Editura *Tribuna*, urmând să apară foarte curând și „Cele mai frumose poezii ale anului". Acesta a arătat, în cuvântul său că a fost nevoit să respingă o mulțime de texte, a circa 40 de așa-zișI scriitori, membri ai Uniunii Scriitorilor din România, care – în special la poezie – i-au trimis texte de-a dreptul penibile. „Principalul criteriu care a stat la baza alegerii prozelor a fost cel al valorii, iar în această antologie sunt prezenți 22 de autori din toate generațiile, pe când la poezie, 32. Scriitorul Liviu Antonesei, cu care am început în urmă cu doi ani această întreprindere mi-a spus atunci că n-ar strica să apară și un volum bazat pe criterii de valoare – și nu de conjunctură. Așa că ne-am pornit noi, dar pe parcurs Liviu a abandonat, așa că am rămas doar eu să duc mai departe proiectul, cu încăpățânarea tipică ardeleanului. Iar rezultatul a fost că mi-am făcut și prieteni – dar și dușmani, iar textele, deși nu toate sunt neapărat pe gustul meu, reprezintă ceva și cred că reprezintă – așa cum va fi și în cazul antologiei de poezie – o „fotografie" a momentului literar actual din România. Acest lucru reprezintă în opinia mea și o suplinire a lipsei acute a criticii literare, care se manifestă din plin, la această oră, la noi". Fraze care - împreună cu următorul moment, conferința amfitrionului evenimentului, dr. Mircea Arman - au reprezentat „ridicarea mingii la fileu, pentru discuțiile care s-au dezlănțuit după aceea, pe tema „stării" actuale a criticii literare românești și, prin extensie, a Uniunii Scriitorilor din România.

Adrian Suciu: „Majoritatea criticilor, niște curve care se vând"

Declară Mircea Arman: „Valoarea criticii de întâmpinare din România e una dintre cele mai jalnice, e de speriat. Eu văd acolo tot felul de autori care sunt de toată jena dar lăudați de critici și văd autori buni care sunt înjurați de către aceștia. După câte am auzit și am tot citit prin presa literară, cronicile au ajuns să se facă pe bani – iar lucrul acesta se numește prostituție. Practic, ierarhia e aruncată, azi, în aer, în totalitate. Meseria de critic literar nu există, după cum nu exista nici pe vremea lui Ceaușescu – dar e imposibil să nu văd că pe atunci scriitorul era o persoană respectabilă, iar beneficiile de a fi membru al Uniunii Scriitorilor erau consistente. (...) Totodată, am fost șocat mereu citind critica literară, de folosirea unor cuvinte fără sens. Delirăm în voie, că e permis orice. Iar când iau în mână o carte de critic literară mă îngrozesc de platitudini și furturi". Moment în care poetul Adrian Suciu, președintele mișcării poetice „Direcția 9" – după ce a citit în cadrul evenimentului și câteva proze din cartea sa „Un roman de rahat", adevărat best-seller național, a preluat frâiele discuției, arătând, printre altele. Lucrurile astea țin de breaslă și ar fi nevoie de o curățenie – însă imposibilă acum fiindcă nu mai are cine să îndrume. Majoritatea criticilor noștri sunt niște „curve" care se vând de la sume de 200 de lei pentu un articol, iar cei cu marcă se întind până la 1.000 de lei. Ce mai, critica a murit astăzi irevocabil". La care Al. Petria a ținut să menționeze și motivul pentru care se petrec toate aceste anomalii în cadrul culturii române: „Decredibilizarea criticii a început de când a apărut sporul de pensie la Uniunea Scriitorilor, dându-se semnalul pentru astfel de practici fiindcă noii membri sunt aceptați în funcție de recenziile care se scriu despre cărțile lor". Scriitorul și filosoful Grigore Zanc a fost cel care a „liniștit" până la urmă lucrurile, arătând că aceste practici sunt vechi de când lumea în cadrul breslei scriitoricești. „Ar trebui găsite niște modalități prin care grupările literare să găsească o instanță care, în ciuda intereselor, să mai trieze în domeniul aparițiilor editoriale. Poate că și editurile ar trebui să-și facă planuri economice mai amănunțite prin care să evite să publice operele îndoielnice", a mai afirmat Grigore Zanc.

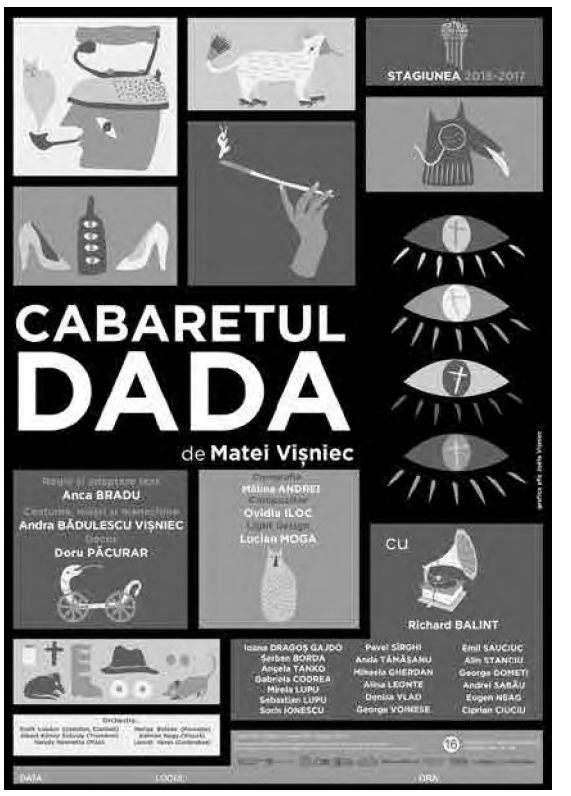
■

DADA

LA ORADEA

Da, da; n-a fost un an DADA...

Veronica Bursaşiu



În urmă cu un an, lumea artistică românească se arăta dispusă să pună Centenarul DADA în primul rând al preocupărilor sale. Se pomenea de expoziții internaționale, de apariții editoriale spectaculoase, iar teatrele promiteau repertorii pline de poezie modernă și piese din repertoriul internațional semnate de autori remarcabili dintre cele două războaie mondiale...

„Mâine anul se-nnoiește" și recolta evenimentelor dedicate Centenarului este ridicolă. Să fie oare de vină coincidența cu anul dedicat campaniei electorale pentru parlamentare, care ucide orice speranță culturală majoră? Dacă ne-am aminti și de *răspolitizarea* cumpărării capodopere brâncușiene „Cuminţenia pământului" , mai, mai c-aș crede.

Așadar, adunat, nici Centenar, nici Cuminţenie, ne arătă în ce aer cultural-patriotic respirăm...

Cu atât mai mult merită subliniată preocuparea de care a dat dovadă Teatrul de Stat „Regina Maria" din Oradea care a alcătuit – fără exagerare – unul dintre cel mai interesante proiecte omagiale DADA din România, așezându-se în rând cu niște capitale – cum ar fi după cunoștința noastră – Parisul, Roma, Budapesta, Madrid, Zurich, Praga...

Încă în primăvară, la întâlnirile UNITER, orădenii anunțau introducerea in repertoriu – la propunerea regizoarei Anca Bradu – a piesei „Cabaretul DADA" de Matei Vișniec, cu premiera fixată la încheierea celor două evenimente majore ale anului „Săptămâna Teatrului Scurt" și a `Festivalului Internațional de Teatru". Reprezentația a avut loc la vremea hotărîtă, cu un succes pe care cronicile de față il ilustrează cu rigoare și profesionalitate, dar care era însoțit de multe activități conexe pornite și ele încă înaintea deschiderii stagiunii. S-au lansat mai multe concursuri: de poezie, de grafică și pictură, de afișe DADA, toate fiind încheiate cu o săptămâna înaintea premierei, holurile elgantului edificiu teatral găzduind expoziții cu realizările fiecărui gen de artă. Ziarele locale, radiourile și posturile tv. au sprijinit proiectul teatrului publicând săptămânal știri și reportaje despre acțiunile Centenarului DADA din țară și străinătate, iar în săptămâna premergătoare premierei Cabaretului au alcătuit pagini întregi cu studii, conferințe de presă, interviuri și fotografii. Profesorii de la principalele licee au găsit spațiile necesare, la orele de română, desen și limbi străine să menționeze originea și importanța acestui curent literar pentru cultura română și internațională... Editura „Humanitas" a organizat o întâlnire absolut memorabilă – a publicului orădean cu Matei Vișniec, ocazie cu care s-au lansat două volume ale scriitorului.

În lipsa unui interviu special vom reține pentru dumneavoastră crâmpeie din întâlnirea de la lansarea celor două cărți: Criticul literat Ioan Simuț profesor la Universitatea din Oradea, l-a prezentat pe Vișniec ca un scriitor complex. „*A început ca poet, a continuat ca dramaturg și la un eșec de reprezentare a unei piese a luat decizia să plece în exil. Acum e un scriitor internaționalist, așa cum ar trebui să fie orice scriitor cu o mare miză. Matei Vișniec are o mare miză și în poezie și în teatru și în proză*". La rândul său, Vișniec a explicat că de peste 50 de ani scrie cuvinte, afirmând că sunt lucruri pe care le-a putut spune doar în teatru și lucruri pe care le-a putut aborda doar în romane, sau doar în poezie. El a spus că trăind în Franța a redescoperit lucruri fabuloase, dar mai ales „savoarea limbii române". „*Aș vrea să vă spun, să nu vă fie frică de teatru. Sau mai ales să nu vă fie frică de teatrul meu. Pentru că este literatură. Am scris cinci volume de poezie, șase romane, vreo patruzeci de piese*".

Scriitorul nu a ezitat să sublienize, în contextul premierei de la Oradea, faptul că din perspectiva sa, după ce a terminat de scris, el nu intervine în concepția regizorală a montării unui spectacol. „*Sunt adeptul libertății, cred că un spectacol e un lucru de echipă!*" „*Pledez pentru piesa citită pentru că ea rămâne, în primul rând, o pagină literară. Mai ales celor tineri le spun că teatrul poate fi citit cu o plăcere nebună, fiecare poate fi propriul său regizor, o piesă bună se citește ca și cum ai face tu regia. Teatrul este, înainte de a fi spectacol, este literatură*". Îndemnul scriitorului și jurnalistului Matei Vișniec a fost acela ca românii să caute răspunsurile în literatură, nu în presă. Aceasta o spune un jurnalist care a recunoscut că la Radio France International a făcut întotdeauna jurnalism independent, și-a ales singur subiectele, maniera în care le-a tratat, ordinea subiectelor, tonalitatea vocii cu care a citit pe post ceea ce a scris. Și cu această armă a independenței a abordat și piesele scrise și volumul despre migrație. Și înainte de '89 literatura a fost, a explicat Vișniec, „bună la toate", din perspectiva faptului că în comunism, sociologia, logica, pshihologia erau științe controlate, iar literatura își asuma rolul de a fi critic social, ca alternativă la gândirea unică. „Literatura oferă raspunsuri interesante. Teatrul e o modalitate de a înțelege omul și lumea... cele mai frumoase răspunsuri le aflați citind literatură.. Nimeni nu a vorbit mai frumos despre om ca Dostoievski; cine a prezentat mai frumos dragostea decât Proust? La teatru, omul poate găsi răspunsuri esențiale", și-a continuat Vișniec pledoaria, argumentând că la o comedie putem râde de tot, de orice, râsul fiind, în opinia sa o armă atomică. „*Sunt civilizații care au rezistat datorită bombei atomice; noi avem umor negru care e o imensă armă atomică pe care merită so folosim în continuare... Ionescu nu scria așa cum scria, dacă nu trecea prin experiența românească*". Abordând tema care l-a adus la Oradea - premiera de la Teatru, dar și lansarea cărților, Vișniec consideră că dadaismul a prins în România, altfel românii nu ar fi mari amatori de avangardism. Dadaismul este încă actual în România, iar raționamentul care l-a condus la această afirmație a pornit de la interogația: „*La 26 de ani după Revoluție, am reușit noi să transfomăm în civilizație, libertatea?*" Dramaturgul consideră că acest fenomen a avut o cadență mult mai bună, din această perspectivă, între cele două războie mondiale... „*M-am lăsat inci-*

➲

➲

tat să scriu această piesă interesat fiind aproape mai mult de dadaismul politic decât de cel literar-artistic. Ca să înțelegem însă delirul dadaist trebuie să ne plasăm în tumultul verbal din contextul primului război mondial...Ce caută Lenin în piesa mea? Dadaismul a pornit de pe Voltaire 1, în acea perioadă Lenin trăia la Paris, pe Voltaire nr 14. Lenin scria atunci că se simte enervat de mirosul de cârnați care venea de la o fabrică de pe strada lui și de unii care faceau gălagie într-un cabaret și nu-l lasau să se odihnească. Asta, până într-o seară când s-a dus la cabaret să vadă ce se întamplă și ar fi spus în sens afirmativ: «da, da»... de aici acest cuvânt misterios:«dada»... Revenind la dadaismul contemporan, *„aș vrea să spun că există două tipuri de oameni politici care au ceva în comun: unii care nu merg niciodată la teatru și cei care nu citesc niciodată o carte. Dacă aș avea puterea într-o zi, aș da o lege prin care oamenii politici să fie obligați, o dată pe lună, să meargă la teatru și o dată pe lună să citească o carte. România să-și deschidă porțile spre lume! Și pentru asta nu are decât cultura. Din păcate, nu toți oamenii politici înțeleg că investiția în cultură nu înseamnă să investești azi 1000 de euro și să scoți peste trei luni 1200 de euro. Investiția în cultură înseamnă să investești în creiere, în copiii noștri".* Un exemplu de investiție în cultură este, în opinia lui Vișniec, Festivalul de Teatru de la Sibiu, acolo unde companii din străinătate l-au rugat pe scriitorul român să le intermedieze prezența. Pelerinajele culturale ne vor scoate din imaginea proastă pe care o avem... *„După revoluția din '89 au fost trei zile, să spunem trei luni, în care peste România s-a revărsat un imens val de simpatie... Dar apoi, 26 de ani au fost reluate 5-6 subiecte negative redundante: situația romilor, situația copiilor defavorizați din orfelinate, a câinilor vagabonzi șamd. Să-mi de-a cineva atâtea zile de trăit câți reporteri au fost trimiși cu misiune în România, în acești ani, să facă aceste subiecte... Mi-am pus întrebarea: «Cine e anormal?... Țara noastră sau mediile de informare sunt anormale?» M-am gândit bine: ar trebui să stăm la graniță și să furnizăm noi jurnaliștilor străini o listă cu subiecte negative, cu 100 de subiecte negative din țara noastră fiindcă avem... Avantajul ar fi că dacă aceste 100 de subiecte negative ar fi tratate, am părea o țara normală... Dar 26 de ani să reiei aceleași 5-6 subiecte negative ...părem o țară anormală. Cred că ar trebui să fie o minte lucidă, chiar la nivelul Guvernului, să furnizeze o listă de subiecte negative ca România să poată să pară o țară normală prin diversitatea subiectelor negative, aceasta fiind că ziariștii nu sunt atrași de ceea ce are România fabulos, ci doar de ceea ce are dezgustător. Și România nu trebuie să aștepte nimic de la nimeni pentru a demonstra că e o țară normală. Eu am adus mulți străini în România – dar eu sunt doar o furnică. Șansa României sunt pelerinajele culturale. Străinii care vin în România mi-au spus: «Matei, dar suntem dezinformați... Sunteți dezinformați de propria presă, de informația spectacolului, de spectacolul informației".* Vișniec a vorbitîn continuare despre schizofrenia totală pe care o trăiește ca jurnalist. *„Jurnalistul lucrează astăzi cu o materie care este oroarea, mizeria lumii: corupție, crime, asasinate, atentate și alte forme de dezastre umane. E imposibil ca trăind într-un mediu toxic, lucrând 10-15 ani cu o materie atât de toxică, să nu te intoxcici, să nu te îmbolnăvești. Jurnalistul din mine devine câteodată atât de bolnav încât se sufocă",* a mărturisit Matei Vișniec. El însă are marele noroc de a se dedubla, de a fi completat de scriitorul Matei Vișniec, care intervine în momentele critice. „Noroc că vine scriitorul și-l mângâie pe cap pe jurnalist, tocmai când ar vrea să se sinucidă, și îi spune: «*Stai, Matei, stai așa, nu e chiar așa de grav. Omul este totuși o ființă sublimă. Contradictorie, dar poate singura formă de frumusețe sublimă din univers». Atunci ceea ce jurnalistul consideră că este pierdut definit — pentru că jurnalistul crede că omul nu mai are nicio șansă, că suntem pe o cale greșită și că ne îndreptăm spre zid – scriitorul spune: «nu, speranța e permisă, omul e capabil de soluții, omul are imaginație, omul are frumusețe, e capabil de dragoste, ne putem iubi între noi, ne putem admira, putem crea ceva care să ne salveze».* Matei Vișniec a atras atenția asupra unei piese din „Trilogia balcanică", despre fenomenul migrației. *„E un fenomen care s-ar putea să dea o lovitură finală Europei, să ne dezbine și mai mult, ori să ne ajute să revenim la lucruri esențiale, să reînvățăm ce înseamnă generozitatea.* Este prea devreme să știu ce se întâmplă, dar ceva se întamplă". În opinia scriitorului *„Europa trăiește în acest moment a III-a etapă de sinucidere: prima a fost primul război mondial, a doua al II-lea răboi mondial. Acum, Europa încearcă, după două sinucideri fizice nereușite, să se sinucidă din perspectivă culturală, fiindcă nu-și recunoaște identitatea, granițele, valorile și nu știe să integreze"...*

■

Distribuția:

Tristan Tzara: **Richard Balint**

Doamna Dada: **Ioana Dragoș Gajdo**

Domnul Dada: **Șerban Borda**

Emmy Hennings: **Angela Tanko**

Sophie Tauber-Arp: **Gabriela Codrea**

Hugo Ball: **Mirela Lupu**

Marcel Iancu: **Sebastian Lupu**

Jean Arp: **Sorin Ionescu**

Lenin: **Pavel Sîrghi**

Stalin: **George Voinese**

Ludmila Spiru, Ravina Solomon: **Mihaela Gherdan**

Prezentatoarea TV**: Alina Leonte**

Asistent Lenin, Axinte Rotaru, Lucian Micula: **Emil Sauciuc**

Artistul fotograf: **Alin Stanciu**

Iubita artistului fotograf: **Anda Tămășanu**

Alan Seeger: **George Dometi**

Soldatul german: **Andrei Sabău**

Soldatul francez: **Eugen Neag**

Apostu Vasile: **Ciprian Ciuciu**

Pisica neagră - Zerbinetta: **Denisa Vlad**

Fete cabaret: **Anda Tămășanu, Mihaela Gherdan, Alina Leonte, Denisa Vlad**

Grupul bătrânilor: **Șerban Borda, Ioana Dragoș Gajdo, Angela Tanko, Gabriela Codrea, Mirela Lupu, Sebastian Lupu, Sorin Ionescu, Anda Tămășanu, Mihaela Gherdan, Alina Leonte, Denisa Vlad, Emil Sauciuc, Alin Stanciu, George Dometi, Andrei Sabău**

Soldați: **Alin Stanciu, George Dometi, Andrei Sabău, Ciprian Ciuciu, Eugen Neag**

Revoluționari: **Anda Tămășanu, Mihaela Gherdan, Alina Leonte, Denisa Vlad, Emil Sauciuc, Alin Stanciu, George Dometi, Andrei Sabău, Eugen Neag**

Orchestra: **Zsolt Lukács (Saxofon, Clarinet), Albert Károly Szávuly (Trombon), Varady Henrietta (Pian), Marius Bulzan (Percuție), Kálmán Nagy (Vioară), Lorant Veres (Contrabas)**

Regia artistică și adaptarea textului: **Anca Bradu**

Costume, măști și manechine: **Andra Bădulescu Vișniec**

Decor: **Doru Păcuraru**

Coregrafia: **Mălina Andrei**

Muzica: **Ovidiu Iloc**

Light Design: **Lucian Moga**

Cabaretul Dada sau Arta autoratării, Geneza, Războiul și Apocalipsa

Veronica Bursaşiu

Teatrul Regina Maria din Oradea și-a adjudecat în prima parte a stagiunii 2016/2017 o nouă premieră națională, Cabaretul Dada, de Matei Vișniec, în regia Ancăi Bradu. Dedicat împlinirii a 100 de ani de la apariția curentului, Cabaretul Dada este un spectacol eveniment căruia Anca Bradu i-a dat o funcție pedagogică nesperată, menită să elucideze pictural (i)logica fragmentată în mișcarea dadaistă.

Stilistic, spectacolul ilustrează definiția dadaismului, tradus de Matei Vișniec ca un divorț între „conceptul milenar de artă și conceptul milenar de frumos". În profunzime, spectacolul relevă printr-o împletire brechtiană de absurd, nihilism și primitivism, argumentul dadaismului politic care a fascinat căutările dramaturgului.

Dadaismul, acest curent anarhist îndreptat împotriva artei burgheze și hrănit din ororile Primului Război Mondial, și-a propus să re-creeze arta și odată cu ea lumea, reducând omul la esență, definită prin impuls, cu scopul de a readuce în prim plan viața, prin moarte. Distrugerea a fost calea, nu miza dadaiștilor, iar mesajul a fost servit prin șocuri aplicate aleator. Libertatea absolută, adevărul și viața, fantasmagorii desuete în orice spațiu și timp istoric le-ai potrivi, sunt deziderateле care au justificat haosul asumat, provocat în așteptarea unui catharsis care n-a venit la întâlnire. Între inițiatorul dadaismului, Tristan Tzara, acest non-erou al artelor, și Vladimir Ilici Ulianov, revoluționarul Lenin, acest non-erou al istoriei, Matei Vișniec a găsit similitudini, confirmate prin rezultatele sinistre ale ambelor revoluții. Și dacă dadaismul avea o șansă prin accederea (considerată cronolog abuzivă) la rolul de precursor al suprarealismului, Matei Vișniec i-o întunecă, dându-i o altă funcție posibilă, de virus cu efecte prelungite în comunism. O demonstrație pe care Anca Bradu o îmbracă în interogație psihologică, dându-i valoarea de cinic agresor, în 18 tablouri, grotesc, absurd, realist, împletite cu fină precizie, ritm calculat și ironie detensionantă.

Spectacolul este o imensă oglindă rotativă, ca și scena pe care amețesc lumini și umbre, o oglindă spartă în zeci de cioburi, care răscolește autosuficiența privitorului.

El începe și se termină pe-un râs, un sarcastic hohot, românesc-dadaist, în tabloul, mai degrabă absurd, al vulgarității din audiovizual, al show-urilor de maximă audiență, mascate în titluri pompoase, la care am devenit ridicol-imuni.

Al doilea tablou îl aduce în scenă pe exponentul curentului dadaist, Tristan Tzara, chinuit de însuși Spiritul Dada, cu valență de inchizitor atunci când este de sine stătător, cu metafora conștiinței unui simbol, atunci când e secondat de Soprana Dada. Din acest moment non-eroul Tristan Tzara se va descompune în infinite fațete, livrând cu fiecare scenă bucăți de lașitate ascunse în umbrele retoricii. Tristan Tzara, fugar al unei țări pe care o reneagă, România, fugar al unei iubiri erotice imposibile, fugar al unui război de care se teme, și pe care preferă să-l distrugă ideologic. Patriotismul care justifică avântul eroic al soldaților pe front e desființat în tabloul, memorabil chiar din scriitură, în care Tristan face instrucție cu militarii înarmați cu cruci. Propriile cruci, cu nume și prenume, trebuie înfipte cu precizie în pământul înmuiat cu sânge sau chiar în moalele capului, dacă lutul e înghețat. Astfel, moartea rămâne singura certitudine, iar bravura asumării ei pare o glumă proastă.

Prezentat din perspectiva unei căderi descompuse, Tristan Tzara aplică distrugerea pe el însuși, înainte de a o proclama prin supremația artei, atacând tot ce părea indestructibil, până la credința supremă în Dumnezeu, pe care-l detronează luându-i locul pe cruce. Iar răstignirea fără cuie în numele unui spirit care te-a părăsit oferă o perspectivă inutilă demersului dadaist - o formă fără miză, fără fond.

În oglinda cu personajul Tristan Tzara, spectacolul urmărește evoluția dadaistului politic Lenin. Lenin intră în scenă sub forma unei statui în Muzeul Figurilor de Ceară și iese sub forma unui paralitic aproape mut. El este simbolul unui limbaj universal defectuos, al cuvintelor răstălmăcite, adaptate după preferința fiecărui individ. Libertățile proclamate de fondatorul mișcării bolșevice sunt traduse ca o independență erotică fără precedent de Iubita, alt personaj simbolic, tradus regizoral sub o mască ingenuă. În următoarele tablouri Lenin este un refugiat în Zurich, trăind în proximitatea Cabaretului Voltaire, un om cu dor de mamă sau un împătimit jucător de șah la o partidă cu Tristan Tzara. Lenin iese din scenă aclamat de Stalin, ca un fals martir, un paralizat al unei revoluții bolșevice care a deschis drumul dictaturii comuniste. Surprinzătoarea apariție a lui Stalin, ținând un discurs din lojă peste sala luminată, ne face părtași, prin impasibilitatea în care trăim, la dezvoltarea dadaismului care se scrie chiar acum.

De altfel, întreg spectacolul e construit în dialog cu spectatorii, provocați să răspundă atât verbal, cât și mental, la întrebări pe care istoria nu le-a elucidat încă.

Decojiți în puzzeluri cubiste, reconstruite aleator, ca și în picturile ce domină decorul lui Doru Păcuraru, destinele lui Tristan și Lenin sunt spoturi luminoase în haosul coregrafic, literar, muzical, care a marcat Dada. Mecanisme aparent disfuncționale, repetitive, simultane, converg în muzică și sunet (Ovidiu Iloc), în coregrafiile spectaculoase în care figurile de ceară (întemeietori ai dadaismului) prind viață, paradoxal riguroase și explozive, semnate de Mălina Andrei. Un spectacol puternic vizual, agresiv, incomod, care trezește impulsuri contradictorii. O edificatoare paradă a costumelor, amestec de culoare și vulg, cu trimiteri spre primitivismul tribal al artei negre prin măști, semnate de Anda Bădulescu Vișniec.

Deasupra acestui neverosimil aproape palpabil tronează umbra morții. În pandemoniul imaginat de înțelepții lumii, ascunși sub sacralitatea măștii, bătrânii pecetluiesc ritualic Apocalipsa, inventând războiul, un perpetuum mobile care ne bântuie și azi.

În antiteză cu revoluționarii entuziasmați de valoarea unor cuvinte pe care nu le înțeleg, proiecțiile video din tranșee sunt prelungite printr-un light-design inteligent (Lucian Moga), pe scena în care soldații recită buletinele de știri înainte de a muri.

Cabaretul Dada, contrar aparențelor, nu are figurație, nici actori secundari. Fiecare imagine redată de fiecare interpret, fiecare gest, pas, sunet trebuie să fie perfect armonizat, pentru ca întregul să fie funcțional. Și a fost. Un imens mecanism care, dacă își va păstra forma și exactitatea, eliberat de tensiunile premierei și umplut de fiecare actor cu fior lăuntric, se poate apropria de excelență. Dincolo de o foarte bună distribuție, Anca Bradu a avut o foarte bună intuiție, punând în valoare fiecare artist. O bună imagine, un bun rol de coloratură al Denisei Vlad (Pisica Neagră); notabilă prestația coregrafică a Mirelei Lupu, plastică, expresivă. Tot în roluri de coloratură bine construite se remarcă și Emil Sauciuc, Alina Vicoveanu, Mihaela Gherdan, fie un trio tragi-comic care deschide și închide spectacolul, fie interpreți în cabaret sau revoluționari bolșevici. În rolul Iubitei, Anda Tămășanu surprinde și redă foarte bine contrastul dintre imaginea candidă și erotismul exploziv pe care-l vom reîntâlni, de altfel, mai târziu, în dansul bordelului. În rolul soldatului, George Dometi redă acea nesiguranță lăuntrică a militarului fidel, zelos executant, care, paradoxal, nu-și găsește locul pe front. Deși au partituri zgârcite din scriitură, pe o singură notă, se remarcă Șerban Borda (Domnul Dada), o interpretare viscerală cu inflexiuni metalice, un actor lucid, cu o tehnică foarte bună și Ioana Gajdo (Doamna Dada), o apariție distinsă, o actriță care stăpânește foarte bine replica rostită și expresivitatea corporală.

În rolul lui Lenin îl regăsim pe actorul Pavel Sârghi, excelent distribuit. O partitură ofertantă, dificilă, un exercițiu bun de imagine și mișcare, compoziție, atitudine, stare, haz, energie, atenție la detaliu, unul dintre cele mai reușite roluri realizate de Sârghi în ultimele stagiuni.

Și de această dată rolul principal îi revine actorului Richard Balint. O partitură extrem de solicitantă, cu multiple fațete și valențe, cu o gamă variată de stări, schimbări bruște, un rol în continuă mișcare, dublat în dificultate prin lungi monologuri. Richard Balint este unul dintre puținii actori care au capacitatea de a umple scena, are nerv, are maturitate și inteligență scenică evidente, o forță lăuntrică pe care o modelează, o dozează instinctiv, este cameleonic în sensul bun al cuvântului și s-a remarcat din nou într-un rol foarte bun.

Cabaretul Dada este un spectacol meritoriu și este cel mai echilibrat spectacol al Teatrului Regina Maria din ultimele două stagiuni.

Data reprezentației: 23 octombrie 2016

■

Spectacol Cabaretul DADA la Oradea

Elisabeta Pop

La sfârșitul lunii octombrie, în timp ce la București începea cea de-a 26-a ediție a Festivalului Național de Teatru, la Oradea, la Teatrul Regina Maria-Trupa Iosif Vulcan se afla în fața unei premiere mult așteptate: spectacolul cu piesa lui Matei Vișniec, „Cabaretul DADA".

Nu întâmplător, desigur, piesa a stârnit interesul regizoarei Anca Bradu, constituind propunerea ei pentru publicul orădean (de altfel Anca se află la a patra sau a cincea montare a pieselor lui Matei Vișniec, dramaturg de care se simte atașată și pe care începe să-l cunoască din ce în ce mai bine). Din păcate ea n-a mai fost prezent pe scena teatrului din Oradea de ani buni, așa că prezența ei la Oradea a fost așteptată cu interes de orădenii care o cunosc. Dacă e să vorbim și de Vișniec la Oradea, până acum, două din piesele sale, („Și cu violoncelul ce facem" și „Despre sexul femeii...", ambele în regia lui Petru Vutcărău, spectacole temeinice, fiind și premiate) s-au aflat pe afișul teatrului din Oradea. Așadar întâlnirea cu cei doi și cu spectacolul lor era așteptată cu emoție și interes. Într-adevăr, ziua de 23 octombrie a fost o zi de sărbătoare pentru orădeni : în după-amiaza aceleiași zile Matei Vișniec, prezent și el la Oradea, și-a lansat două cărți, una de teatru și un roman, librăria Humanitas dovedindu-se neîncăpătoare pentru mulțimea de români care au venit să-l vadă, să-l cunoască și să-l asculte pe scriitor. Care, foarte bun vorbitor, i-a fermecat cu discursul său inteligent, plăcut și lipsit de ifose, prietenos și afabil.

Prezența pe afișul spectacolului și a artistei Andra Bădulescu, soția lui Matei Vișniec, semnatara costumelor, a manechinelor și a măștilor spectacolului, a constituit de asemenea un punct de interes... Un interes care s-a dovedit întemeiat, creațiile ei fiind nu doar frumoase în sine, ci și cu semnificații profunde și cu trimiteri subtile spre universul dadaist.

Sarcina Ancăi Bradu n-a fost deloc ușoară, o spunem de la început. Asta, mai ales pentru faptul că, așa cum precizează în volumul („Omul din care a fost extras răul") în care de altfel e publicată și piesa, dramaturgul a pus la dispoziția viitorilor regizori un text „în vrac", mult mai multe pagini decât ar cere o piesă obișnuită destinată scenei. Cu alte cuvinte, ceva de genul „ia uitați-vă aici ce de material am strâns pentru voi, așa că aveți de unde alege". Asta e și bine e și rău; e bine că regizorul poate face o selecție în funcție de ce anume vrea să comunice în mod special, ce mesaj dorește să transmită prin spectacol, dar pe de alta, oricine s-ar simți, cred, copleșit de bogăția informațiilor, de stufoșenia unui material interesant și ofertant pentru un spectacol, acest fapt aruncându-l (pe regizor!) într-o postură de tot dilematică...

Anca Bradu a ales ce-a ales, e drept că mai putea lăsa pe dinafară cel puți două scene și spectacolul n-ar fi avut de suferit, dar a reușit să organizeze bine scenele alese, astfel încât să facă cât de cât ordine într-un atât de vast material dramatic (și poetic, dar ce fel de poezie!) care, prin natura dificilă a textelor DADA ar fi putut închide totul într-o versiune scenică a cărei logică ar fi fost greu de urmărit .Ce nu a reușit însă pe de-antregul (și nu e de mirare) e să clarifice punctual toate personajele, cu tot ce ține de intervențiile lor, de participarea individualizată la Mișcarea Dada. Acuma, e drept că nici scriitorul n-a ținut prea mult la asta, dar ca fapt cultural, pur și simplu, n-ar fi stricat să știe spectatorii CINE erau femeile care-i însoțeau pe acești bărbați inteligenți, scriitori, pictori, graficieni, artiști oricum, puși pe... zburdălnicii literare, nu chiar gratuit, ci dintr-un spirit de revoltă pe o societate osificată, încremenită (probabil tot în vechi proiecte, nu?) și care, iubind libertatea, pledau, paradoxal, pentru instalarea haosului și a dezordinii... Să dăm doar câteva din aceste nume: Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Iancu, Paul Eluard, Apollinaire, Jean Arp, Sophie Taeuber, Emmy Hennings etc.

La împlinirea a o sută de ani de la nașterea Mișcării Dada, Matei Vișniec s-a încumetat să scrie, la îndemnul lui Silviu Purcărete, o piesă (chiar mai multe într-una singură) despre acest adevărat fenomen cultural, cu certe motive sociale și politice și care s-a dovedit a avea ecouri neașteptate peste timp.

La Zurich, în anul de grație 1916, în plin război, un grup de tineri intelectuali, oameni cu o cultură solidă și cu profesii artistice, (unii erau încă studenți) erau, seară de seară, oaspeții cafenelei Voltaire. Pentru ei, în fond oarecum aventurieri, nu-i așa, acel spațiu devenise, neîndoielnic, un spațiu al libertății totale, un loc unde puteau... recita, urla chiar, poezii și poeme născute ad-hoc, fără rimă, fără noimă, așa cum le veneau pe buze. De ce fără rimă? Poate pentru că și rima, ca și disciplina cazonă impusă și ordinea perfectă a așa ziselor versuri - de fapt al rândurilor din poem, căci era greu să le numești versuri - erau, pentru ei, canoane obligatorii, țineau de o tradiție împotriva căreia luptau cu o energie sporită cu fiecare seară și, desigur, cu fiecare noapte... Și, ca să se amuze, compuneau poeme tăind din ziare la întâmplare, cuvinte... cuvinte pe care le așezau apoi tot la întâmplare, unele lângă altele, apoi le citeau cu voce tare, le urlau uneori, mirându-se ce sensuri neașteptate, surprinzătoare au.

În martie 1918 apărea la Zurich Manifestul DADA, în revista cu același nume.

Cabaretul a devenit un loc în care putea intra oricine, așa că, într-o seară a intrat acolo și Lenin care se afla atunci, cu un an înainte de... Marea Revoluție din 1917, la Zurich și locuia foarte aproape de cafenea.

Această coincidență, care ar fi putut trece drept un fapt divers, i-a prilejuit lui Matei Vișniec o paralelă extraordinară între năstrușnica idee a tinerilor (evrei, în marea lor majoritate) de a-și bate joc de tot ce ține de vechile obiceiuri, de cutume și de tradiții, toate acestea părându-li-se lucruri depășite, bune de aruncat la gunoișiRevoluția rusă, comunismul cu ideologia lui păguboasă, care au adus în Rusia și apoi în țările din Estul Europei, o enormă nefericire, dar și o degringoladă, cam același haos și dispreț pentru constanță și tradiție (haos prezent atât în realitatea de zi cu zi, cât și în mințile, în gândirea oamenilor). De fapt un eșec... cu tot absurdul unor situații care, văzute și urmărite atent, în paralel, îți dau fiori.

Ce este DADA? Tristan Tzara spune și scrie că ar putea fi „cameleonul schimbării rapide și interesate" sau „o societate anonimă pentru exploatarea ideilor". Dada poate este o afirmație sau poate este o jucărie ca DUDU- jucărioara de care copiii francezi nu se despart nici în somn. În Manifest găsim o definiție poetică: "Dada e un cuvânt care mână ideile la vânătoare".

Chiar dacă DADA nu e nimic, cum spun dadaiștii la un moment dat, ea a însemnat atât de mult, mai ales pentru CUM s-au raportat acești artiști la realitatea de care încercau să fugă... Poate e chiar un eșec...

Dacă despre eșec vorbim, atunci așa înțeleg de ce a pus accent mai apăsat Anca Bradu pe de

o parte pe fundalul Mișcării Dada, proiectând scene tulburătoare, tragice din Războiul care a secerat, fără milă, în chipul cel mai absurd, viețile milioanelor de tineri italieni, francezi, belgieni, austrieci, români, nemți. E și motivul pentru care este foarte bună scena cu Bătrânii națiilor implicate în acel oribil măcel, ei care pun la cale, din invidie și răutate, din iubire bolnăvicioasă pentru putere, trimiterea fiilor lor la război, fii care vor să le ia locul, așa că unica soluție să scape definitiv de ei este MOARTEA. Sinistră concluzie, dar ce metaforă excepțională! De asemenea regizoarea a legat cu fantezie, (poate prea lungi aceste scene, mai ales că tinerii nu prea mai știu nici cine a fost Lenin, nici cât rău a făcut el omenirii) personalitatea lui Lenin cu ideologia comunistă, de lipsa de sens a producțiilor dadaiste, în fond forme fără conținut, dar capabile să țină piept, ca un altfel de armă, nebuniei criminalilor care au provocat un război devastator...

Lenin, ideologul Revoluției, apare în două ipostaze - prima, aceea de conducător care-și pregătește găunoasele, mincinoasele discursuri în biblioteca din Zurich și trece pe la cafenea unde joacă șah cu... celălalt, presupus ideolog, cel care a și dat numele Mișcării, românul Tristan Tzara a doua, un Lenin, decrepit, atins de sifilis, cu mintea pe jumătate bolnavă, bâlbâindu-se, incoerent, ridicol.

În acest sens poate și momentul revoluționarilor (deși e acoperit convingător actoricește) suporta o scurtare de câteva minute, intervenția lui Stalin rămânând neclară pentru mulți spectatori.

Și, fiindcă am ajuns aici, aș remarca, poate e doar o părere, că, dacă aș căuta un cusur acestui spectacol, unul singur, acela ar fi organizarea materialului dramatic. Spectacolul este și amuzant, dar și temeinic așezat pe baze sociale, politice, civice, cum vreți să spun, nu neapărat urmărind - și o felicit pentru asta - și faimoasa corectitudine politică... Actorii interpretează multe personaje, schimbă des costume elegante, atent elaborate, din materiale foarte bine alese, de culori nu mai vorbesc, atent gândite pe caractere și personalitatea fiecăruia, dansează bine, cântă, se mișcă cu grație. Toată această parte muzical -coregrafică din spectacol aparține unor artiști de înaltă clasă: eminenta coregrafă Mălina Andrei (colaboratoare fidelă a Ancăi Bradu) a îmbogățit cu certitudine spectacolul, mișcarea în scenă a actorilor, dansurile pline de energie, comice sau, dimpotrivă, tragice(ca dansurile fetelor cu soldații vii și morți) iar tânărul, dar foarte talentatul Ovidiu Iloc, autorul muzicii, prin cântece sau doar prin acompanierea unor scene cu partituri muzicale adecvate, a punctat sonor momentele dramatice, inducând emoție, sau de la caz la caz, marcând, cu umor, scene importante din spectacol.

Deși, cum am aflat, (ce nu se află în teatru!) regizoarea n-a beneficiat de un număr suficient de repetiții, ea a reușit să parcurgă într-un timp record un material dramatic („vracul" de care pomenește Vișniec) bogat și abundent, dificil și de citit, darmite de pus în scenă, ba în final să ofere teatrului un spectacol de două ore, plin de farmec, căruia, nu-i lipsesc nici aluziile la prezentul nostru românesc, dar nici nu evită întrebările inteligente sau de-a dreptul infantile pe care orice cititor al Manifestelor Dada le-ar putea pune după vizionarea acestui spectacol.

Dacă ar fi fost doar un evenimet cultural

destinat să marcheze o Mișcare artistică de interes internațional în care un rol important l-a jucat un român (Tristan Tzara) și tot ar însemna mult. Dar spectacolul de la Oradea rămâne nu doar o simplă mărturie scenică a Dadaismului, ci se constituie ca un eveniment artistic valoros al Teatrului Regina Maria.

Dacă e să vorbim de interpretare, să spunem că, din nou, Richard Balint conduce... ostilitățile, el fiind personajul central, Tristan Tzara. O face cu mult talent, punând accentul atât pe latura, să-i zic mai puțin sobră, mai puțin serioasă a personajului care se joacă inteligent cu cuvintele (la explicarea plină de haz a cuvântului Dada e aplaudat. Spectatorii află, nu fără uimire (un lucru la care n-au meditat, se vede, niciodată) că numai în limba română un DA simplu afirmă, iar doi de DA infirmă sau cel puțin aruncă o îndoială asupre afirmației, deci o neagă pe jumătate: Da, da...). La fel de prezent și de atent cu partenerii e și în scena cu soldații care-și poartă crucile cu ei, precum baionetele. Nu e vina lui (așa e... piesa) că se creează confuzie de ce Tzara și nu altul conduce... compania. Cum mi se pare că are o vervă excepțională în scena în care face prezentarea, într-un dispreț care duce la...vomă a ISMELOR, curente artistice ivite de-a lungul timpului și binecunoscute publicului - impresionismul, expresionismul, realismul, cubismul, fauvismul, futurismul etc. aduse în scenă prin manechine subtil sintetizate, de câteva fete elegante din cafenea. Și cărora li se va adăuga, peste ani și ani, ce ironie, ISM-ul Dadaismului...

În schimb scena în care Tzara vine cu propria cruce de cuie pe care nu se poate răstigni, iarăși subliniind absurdul unei situații, a unei scene care s-a petrecut deja, cu Iisus, nu-i așa, aruncă, pentru cine n-a citit poate destul...o lumină confuză. Aha, evreii nu cred în Iisus și, iată, „fac mișto" de scena răstignirii... deși eu cred că autorul a vrut să spună altceva...

Personajul Tzara e secondat cu aplomb de DADA, interpretat remarcabil de Șerban Borda. Mai rar pe scenă, acest actor dovedește, cu fiecare rol, seriozitate și o mare bucurie a jocului. Diferit de la o scenă la alta, schimbând registrele- și cel vocal și cel interpretativ - el dezvoltă o întreagă lume dadaistă, dând replicilor scânteia de care au nevoie.

Un rol de mai mare întindere (deși toți actorii, interpretând mai multe personaje, au contribuit enorm la nașterea spectacolului) l-a avut Pavel Sârghi, interpretul lui Lenin. Chiar dacă i-a refuzat cunoscuta mască (poate intenționat), el a făcut din ideologul așa-zisei Mari Revoluții un tip de comunist aproape clasic: bănuitor, demagog, ascuns, afișând un fel de ipocrizie: o mască de om cumsecade. Deși cam prea lungi(te) scenele cu el, actorul, mai ales în scenele din partea a doua, a reușit să creeze un simbol al EȘECULUI unei gândiri și unei ideologii întemeiate pe minciună. Dacă va fi mai atent la dicție, mai ales când citește scrisoarea către mamușka, se poate socoti norocos că a făcut un rol bun.

Numai cuvinte de laudă, recunosc, am și pentru actorii Emil Sauciuc (Axinte Rotaru, Lucian Micula - „specialiști" în curente artistice, personaje care apar la emisiunea tv., în Prologul și Epilogul spectacolului, personaje binecunoscute și din realitatea noastră românească, pline de ele, prea sigure pe gusturile lor, bine creionate de actor din replici puține, dar concludente și apoi convingător asistent al lui Lenin, un infirmier în toată regula, un Bătrân, un Revoluționar, apariții pitorești sau dramatice, toate rămânând în memorie), Sebastian Lupu (Marcel Iancu, o prezență aproape permanentă în scenă, cu multiple sarcini, toate duse cu credință la capăt), Sorin Ionescu (Jean Arp), de asemenea nelipsit din scenele zurbagiilor clienți ai cafenelei, dar și în scenele de grup. Și cnd spun nelipsit înțeleg că prezența lui e vizibilă.

Același lucru l-aș putea spune și despre Ciprian Ciuciu, Eugen Neag, Andrei Sabin care au fost, pe rând, cum o cerea spectacolul, soldații cu crucile pe umăr, bătrânii însetați de război și răzbunare, revoluționari entuziaști etc. Au fost prezențe notabile și George Voinese (el îl întruchipează și pe Stalin, adresându-se din loja centrală publicului imaginar care-l ascultă pe Lenin) și George Dometi (pe lângă prezența în grupurile de care vorbeam, a recitat cu un patos emoționant, ultima lui poezie, "Întâlnire cu Moartea", interpretându-l pe Alan Seeger, tânărul poet mort în război).

Personajul numit Doamna Dada și cele numite, ca să zic așa (dar ale căror nume, cum

➲

observam, nu se află, nu se pronunță în scenă), femeile-muze ale dadaiștilor au avut parte de interpretări potrivite, actrițele Ioana Dragoș Gajdo (prezența ei nu trece nicicând neobservată prin scenă, ea dovedind nu doar talent și sensibilitate, ci și un devotament ieșit din comun pentru personajele cu care riscă să se... confunde), Angela Tanko (Emmy) și Gabriela Codrea (Sophie) au fost la înălțimea valorii spectacolului și uneori chiar peste... Ele au creat diferit, desigur, cu mijloace scenice variate, dar ambele cu o dicție remarcabilă, două feluri de MUZE... dadaiste, afișând bună dispoziție și nebunie la petrecei, dar și dramatism în scenele legate de război. De altfel, toate actrițele (să nu uit, Mirela Lupu e chiar Hugo Ball, zburdalnic și pus pe glume, căruia actrița îi împrumută o mișcare vioaie ce ține de pregătirea ei coregrafică) joacă multe personaje, cele mai multe intrate în anonimatul grupului (al bătrânilor, al revoluționarilor), dar cu mare pondere în desfășurarea spectacolului.

Mihaela Gherdan a întruchipat (pe lângă celelalte personaje dictate de structura spectacolului, cum am mai observat - prezentatoare a manechinelor ISME-lor, revoluționară, fată din Cabaretul devenit bordel) dublul personaj al „specialistei" în DADA, Ludmila Spiru și Ravina Solomon, interpretate cu nerv: damicele sofisticate, pozând în atotștiutoare, dar incapabile să respecte opiniile altora.

Alina Leonte a avut misiunea Prezentatoarei Tv., personaj jucat cu aplomb și fără emoții inutile, cu șarm și siguranța ușor impertinentă, copiată desigur și din tabloidele noastre, nelipsind, evident, nici ea din toate grupurile despre care am pomenit mereu.

Denisa Vlad a fost o pisică neagră șarmantă, o felină frumoasă ce-și unduia trupul grațios cocoțându-se, agilă, poate chiar pe acoperișul cafenelei, ieșind în calea chefliilor care mai credeau în ghinion, dar și ea a putut fi urmărită încă în câteva roluri, ca toate colegele ei.

Am lăsat la urmă două personaje care, după a mea părere, nu s-au legat în nici un fel de restul poveștii... cu toate că scenele Fotografului cu Iubita lui ocupă un loc însemnat în piesa lui Vișniec. Rupte însă, scoase din contextul unui imaginar Muzeu al figurilor de ceară ele și-au pierdut din substanță și din importanță, dar, mai ales scena pare lipită, nu se leagă de spectacol sub nici o formă. Anda Tămășanu, frumoasă, cam sumar îmbrăcată, pozând în iubita curioasă să afle CUM va arăta dragostea cu acte în regulă, dar și cea ascunsă, nelegitimată oficial, în comunism, se străduiește să convingă în câteva scene erotico-senzuale, destul de bine subliniate, dar... Același lucru se întâmplă și cu partenerul ei, Alin Stanciu (amândoi fiind actori expresivi, talentați, creativi), în rolul Fotografului, prezență cumva inutilă, oricum necoagulată cu întregul.

N-am spus nimic despre spațiul de joc imaginat de scenograful Doru Păcurar. Din rațiuni lesne de înțeles, spațiile destinate sunt cafeneaua, o scenă cu cortina de rigoare are dublă funcție: de a ascunde personaje și de a le readuce apoi în fața publicului care este și pe scenă- clienții cafenelei- și în sala mare, cu acesta, cu publicul, adică, actorii având la final (și pe parcurs) un dialog în stil dadaist .

Pe fundalul scenei se petrec proiecțiile cu scene atroce din război, în avanscenă, în stânga și în dreapta sunt plantate elementele strict necesare: o masă, câteva scaune, o pianină... nimic

de prisos, spațiul este necesar pentru dansurile care nu sunt puține (și sunt foarte bine gândite și executate) și pentru scenele descrise mai sus.

Orchestra cântă live și cântă excepțional, aducând astfel o mai vie și convingătoare atmosferă specifică cabaretelor, dar și subliniind, cu finețe, dar și cu discreție, scenele de real dramatism. Iată numele instrumentiștilor: Zsolt Luckacs (saxofon, clarinet), Albert Karol Szavuly (trombon), Varadi Henrieta (pian) Marius Bulzan (percuție), Kalman Nagy (vioară), Lorant Veres (contrabas).

În final voi mai face două observații, cum se spune într-o cunoscută piesă, una gustoșe, adică bună și alta negustoșe, adică nu prea bună. Prima e o inteligentă organizare a evenimentelor adiacente premierei, o pregătire a publicului pentru o mai bună receptare a spectacolului, printr-un concurs DADA, la care, după cum am auzit au răspuns (colaborarea cu ziarele locale s-a dovedit de bun augur) numeroși tineri, un alt concurs de afișe, două conferințe de presă cu participarea artiștilor și a autorilor spectacolului, apoi lansarea de carte Vișniec.

Ce n-a fost bine este că au lipsit caietele-program în care multe s-ar fi putut explica, ba mai mult, spectatorii ar fi aflat la timp TOTUL despre autor, regie, scenografie, interpretare sau măcar numele actorilor și ale personajelor. Așa... au plecat (unii) spre casă cu multe nedumeriri, pentru că, să recunoaștem, nu e chiar oricui la îndemână să înțeleagă ce e cu DADA, cine-a fost Tristan Tzara mai pe.ndelete, Cuma funcționat Mișcarea, cât a ținut, ce repercusiuni a avut asupra lumii artistice, ce ecouri mai are azi, cine, ce scriitori din România se ocupă de avangardism, ce-a vrut să comunice Vișniec prin piesă și ce Anca Bradu prin spectacol. Pentru că mai sunt destui care spun „am văzut" o piesă, nu un spectacol și poate publicul ar mai învăța câte ceva din fiecare caiet-program. Nemaivorbind că mulți spectatori n-au reușit să afle numele actorilor și e păcat...

■

“Cabaretul Dada” în viziunea Ancăi Bradu – corporalitatea nonsensului, teroarea absurdului

Valentin Chifor

23 octombrie 2016, reprezentație de neuitat pe scena Teatrului „Regina Maria” din Oradea - premiera națională a piesei *Cabaretul Dada* în prezența lui Matei Vișniec, reputatul dramaturg român contemporan și a regizoarei Anca Bradu.

În seria multiplelor manifestări dedicate aniversării centenarului mișcării dadaiste, invenție a unui român, textul lui Vișniec a beneficiat la noi, până în prezent, doar de o adaptare radiofonică. Piesa e un tulburător omagiu al curentului avangardist, celebrând poetic, concomitent polemic „insurecția” din 1916 de la Zürich, orașul în care Lenin și tovarășii lui plănuiesc Revoluția, iar poetul Tristan Tzara împreună cu alți români, printre ei pictorul Marcel Iancu, alături de alți refugiați din țările Europei își etalează iconoclasmul în *Cabaretul Voltaire*.

Comedia lui Vișniec, de certă actualitate, oferă o meditație lucidă asupra condiției omului față cu injoncțiunile, ironiile istoriei. „La belle époque”, intervalul idilic de început de secol XX se încheia odată cu cohorta nenorocirilor provocate de Primul Război Mondial și Revoluția bolșevică, veritabile șocuri în conștiința umanității. Dramaturgul surprinde uimitoare analogii între curentul avangardist și totalitarismul de stânga indus de revoluția leninistă, ca atare realitatea (tabloul frontului, dinamitarea vechilor convenții artistice, personalități precum Tzara, Hugo Ball, Jean Arp, Marcel Iancu, Lenin, Stalin etc.) și ficțiunea (personaje esențializate expresionist - Domnul Dada, Doamna Dada) se asociază inextricabil. Dadaismul, alături de alte curente avangardiste (zeci), provenea din iluzia libertății *sans rivage*, alimentată de spirit ofensiv, frondist, nihilist. Modalitatea utilizată – agresiunea prin texte incendiare, de frenezie verbală, prelungind demersul până la o *ruptură* integrală, *absolută*. Principala moștenire pe care o lasă Dada a fost însă parodierea creației, genurilor literare, limbajului artistic (anti-poetica dadaistă tindea să spargă ordinea sintactică a frazei, intenta un proces Verbului, egal cu o agresiune împotriva logicii, rațiunii). Acest demers se însoțea cu zeflemeaua, deriziunea, bășcălia, farsa, registrul grotesc-ironic. Deși referința marxistă este deja desuetă, inactuală, enunțul privind repetarea istoriei, „întâi ca tragedie, a doua oara ca farsă” (Marx) aparține evidenței. Ne putem despărți de trecut râzând. Dramaturgul Vișniec abordează dadaismul în registru ludic, demistificator, ca fenomen de criză. El reușește o surprinzătoare re-semantizare prin contextualizarea verosimilă operată, acordând preeminență *dadaismului politic*, nu celui *literar-artistic*, oferind o tușantă structură dramatică, sinteză de real și imaginar, întemeiat pe ciclopica bibliografie dedicată curentului. Dadaismul este descoperit în absurdul, arbitrarietatea, nonsensul istoriei ieșită din țâțâni, în atentatul de la Sarajevo, în beligeranța de pe fronturile Europei (legiuni de morți - oameni, cai), în fraternizarea inamicului în tranșee de Crăciun, în șocul Revoluției bolșevice, alături de verbiajul revoluției poetice în răspăr cu gramatica, epatarea burgheziei obtuze etc. M. Vișniec recurge la o forma de intertextualitate (exercițiu dialogic), improvizează în spiritul dadaiștilor texte proprii, model de re-lectură a poeticii delirant – contestatare a lui T. Tzara. Anca Bradu, perfecționistă, consacrată, regizor de teatru cu vizibilitate internațională (spectacole premiate, stagii, burse, montări în străinătate), familiarizată cu modernitatea teatrală a marilor reformatori europeni (de la expresioniștii germani, Blaga, până la A. Artaud, J. Grotowski, P. Brook) a adaptat cu talent, bune intuiții, acribie, atenție la detalii, textul „în vrac și în lucru permanent”, cum îl califică autorul. Regizoarea a montat și alte piese ale dramaturgului stabilit pe malul Senei, cunoscătoare a universului său ideatic- poetic*. Prin spectacolul cu *Cabaretul Dada* ea își asumă temerar un tip de experimentalism, re-creează magistral o lume - amplu colaj de muzică, dans, măști - prin strategii de obținere a verosimilității. Anca Bradu oferă corporalitate scenică non-sensului, arbitrarului, dominației hazardului. Rezultatul - un spectacol polimorf, sincretic, de foarte bună calitate, inspirat, contopind elemente eterogene, aliaj de ilustrație muzicală (Ovidiu Iloc) transpusă live de instrumentiștii Filarmonicii orădene conduși de concert-maestrul Kálmán Nagy, proiectarea unor secvențe filmate pe front, carusel de măști, manechine, coregrafie - maniera cabaret, partituri actoricești, demers jurnalistic, totul traversat de interstiții poetice în masa dramatismului dominant. Spectacolul transpune tensiunile unui secol tragic pe o claviatură comică amplă, de la teribilism, detabuizare, umor dadaist la scandal, blasfemie, irespect religios. Anca Bradu recompune un angrenaj caleidoscopic, prin ipostazierile varii ale dadaismului, între explicitarea aproape didacticistă a originilor numelui Dada, ambianța vizual – auditivă de music-hall, show artistic, nelipsit de o boare senzualistă, fără derapaje licențioase, evocare cristică (crucificarea ratată a lui Tzara), defilarea „ismelor” ca o paradă de modă, rumoare cacofonică, recitarea simultană pe mai multe voci, tip de delir destructiv, scandal asumat, totul în contextul realității suicidare care a fost Primul Război Mondial, Revoluția bolșevică cu utopia tragică a ”omului nou” indusă propagandistic. Excelența reprezentației provine din spiritul de echipă, conlucrarea regizoarei cu personalități afine, nume consacrate, cu fișe artistice de prestigiu - Doru Păcurar, semnatar al rafinatei scenografii, Andra Bădulescu Vișniec, creatoarea sugestivelor costume, măști și manechine, autentic vertij cromatic, Mălina Andrei, responsabilă de coregrafia explozivă de cabaret, nu mai puțin Lucian Moga pentru light - desing-ul de mare efect, potențând expresivitatea spectacolului. Conjugarea diverselor modalități stilistice dinamizează montarea, implică voit complicitatea actorilor cu publicul spectator, expus tangajului dintre consternare, violentarea orizontuui de așteptare și meditația gravă. Coerența întregului mecanism scenic, funcționalitatea lui armonioasă e întemeiată de fapt pe valențele actorilor foarte bine distribuiți, care se regăsesc cu bucurie în uriașul puzzle al pasionalității haotice iscată de marasmul adus de demonii Primului Război Mondial. Richard Balint, vedetă în plină glorie artistică, actor de elită al colectivului orădean, cu resurse multiple (joacă, cântă, dansează), care și-a confirmat demult gustul pentru music-hall (partiturile din *My fair lady,*

➲

Scripcarul pe acoperiș, Omul din La Mancha), intră cu dezinvoltură în pielea personajului titular, poetul destărat, cel trist de țară, Tristan Tzara, alias Samuel Rosensthock. Actorul realizează generoasa partitură - tur de forță scenică - prin talent, joc nuanțat, în acord cu sinuozitățile intrigii, seismelor psihologice, oferind nu puține scene de impact: instrucția plutonului de soldați înarmați cu... cruci - abrutizarea prin spirit cazon, rutinier, odată cu comunicarea dintre cele două lumii,viii și morții, scena neantizării apodictice a „ismelor"- manechine (de la realism, romantism, prin naturalism, impresionism până la cubism, futurism etc.), partida de șah cu Lenin, tâlc al „coincidenței" istorice a prezenței celor doi la Zürich (comunismul, imitație a mișcării dadaiste, prin demersul demolator), secvența răstignirii ratate a lui Tzara pe o cruce din cuie - impuls trufaș al detronării lui Dumnezeu – în acord cu efectul pervers al utopiei social-politice comuniste (ateism, egalitarism, clișeizare, înjosirea ființei umane), ridicată pe o hecatombă de victime. Richard Balint, versatil, laș, inchizitorial, acoperă inteligent o claviatură emoțională complexă, fiind axul coagulant al colajului dadaist oferit spectatorilor. El duce strălucit greul reprezentației. În linia întâi a distribuției se situează și alți interpreți, Pavel Sârghi este foarte bun în rolul lui Lenin, revoluționarul de profesie, consonant prin retorica sa demolatoare cu nihilismul dadaist. Sârghi realizează un excelent rol de compoziție tragi - comică, personalizând imaginea celui care jură să înfăptuiască toate greșelile posibile, cărui-i plac cabaretele, joacă șah cu Tzara, scenă memorabilă, eșuând finalmente într-o bolboroseală incoerentă în scaunul rulant de paralitic. Alte personaje, deși episodice au prestații onorabile care impun prin acuratețea rostirii, expresivitate scenică, tehnică, Ioana Dragoș Gajdo (Doamna Dada), Șerban Borda (Domnul Dada), Mirela Lupu (Hugo Ball), Anda Tămășanu (Iubita artistului fotograf), Sebastian Lupu (Marcel Iancu), Angela Tanko (Emmy Hennings, soția lui Hugo Ball, gazda *Cabaretului Voltaire*), George Voinese (Stalin), aclamându-l din loja centrală pe Lenin drept inspirator geniu al reflecției marxizante, antecamera terorii comuniste absolute. Regizoarea Anca Bradu pune în valoare toți interpreții, soldați, revoluționari, fete cabaret, prezentatoarea TV și invitații ei (secvență reușită care deschide și închide spectacolul) : Emil Sauciuc, soldații George Dometi, Ciprian Ciuciu, Eugen Neag, fetele din cabaret, grațios-senzuale, Mihaela Gherdan, Anda Tămășanu, Denisa Vlad, Alina Leonte, majoritatea dintre ei acoperind succesiv diferite roluri.

Cabaretul Dada în viziunea regizorală a orădencei Anca Bradu deține, independent de explicabila, inerenta tensiune a oricărei premiere toate atributele excelenței, prin dinamism, umor, reflecție lucidă despre bulversantul secol XX, prin sugestii simbolice, coerență, totul sub zodia explozivă, intens cromatică, muzical-coregrafică a esteticii flamboaiante de cabaret. E validarea forței dintotdeauna a seducției cu care ne subjugă metafora teatrală.

*Regizoarea Anca Bradu, actualmente conf. univ. dr. la catedra de regie a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L Caragiale" din București nu e la prima întâlnire cu dramaturgia lui Matei Vișniec. La Teatrul Național din Cluj – Studio Euphorion, a montat *„Arie leșeră pentru cal și cămilă"*, pe texte de Matei Vișniec – „Teatrul descompus" și Dumitru Solomon – „Desene rupestre". În 2006 invitată de Teatrul Maghiar din Novisad pune în scenă *„Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali"*, spectacol distins cu premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Național de Teatru din Serbia. Șapte ani mai târziu, la același teatru, montează *„Richard al III-ea se interzice sau scene din viața lui Mayerhold"* care la Festivalul Teatrelor Maghiare de la Kisvarda - Ungaria, câștigă premiul pentru rolul principal masculin.... În 2014 La Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, unde era angajată, regizează un spectacol copleșitor pe textul *„De ce Hecuba"* spectacol care figurează și astăzi în repertoriul teatrului sibian.

În activitatea didactică de la Universitatea „Lucian Blaga", la clasa de actorie a realizat reprezentații remarcabile. *„Sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia"* care la Festivalul internațional al Academiilor de Teatru „Istropolitana" din Bratislava a luat premiul de interpretare pentru cel mai bun rol feminin ex aequo.

■

"Este un spectacol care reprezintă pentru mine un moment de mare fericire pentru că în această seară am văzut, de fapt, o formă de excelență. Excelență vizuală, excelență muzicală, excelență coregrafică, o mare dăruire a actorilor. Acest teatru de la Oradea, Teatrul „Regina Maria", reprezintă pentru mine un moment important. Plec cu mare încredere în oameni. Plec cu o mare încredere în ceea ce poate da teatrul. În seara asta am văzut spectatori fericiți, spectatori încântați, spectatori care cred eu că au ieșit de aici cu ceva ce nu vor uita, ceea ce este esențial în teatru."

"Mai mulți artiști și-au dat mâna pentru a face acest spectacol, cu totul și cu totul deosebit pe tema dadei, pe tema istoriei dadaizate, dar și pe tema românilor care nu au ieșit încă de sub semnul dadei. Și, în același timp, pe tema frumosului, a protestului care are sens."

Matei Vișniec

Grupaj realizat de Mircea Bradu

Marius Dumitrescu

Peste grumazul amiezii

azi n-am pornit peste câmp
de frică să nu ajung
în locul unde se năruie cerul
e o frică blajină precum
felul de-a fi al celor
ce nu știu lumina

departe ard focuri umbra mea
se târăște scâncind
peste grumazul amiezii
iar singurătatea tremură
de-mi acoperă inima
c-un galben plăpând

și trec de-a valma prin mine
să se piardă apoi
în măruntaiele câmpului
roiuri de liniște
nori mărăcini greieri
fântâni ca niște spânzurători
ochi de copii și de cai

Fără motiv

de va fi să mă resemnez
nu va fi din supunere
nici din orgoliu
se va întrezări atunci lumina
tulbure nehotărâtă
și-o să dorm precum soldatul
hămesit de-o permisie

Pe malul nopții

am început să mă-nvăț
cu pustiul cu văzduhul său
de sticlă pe care nici
răsuflarea zădărniciei
n-o aburește

nu mai trec de mult
pe aici călăreți
doar așteptarea
ucigător de frumoasă

mă cotropește frigul
pe malul altei nopți fără lună
nopțile-acelea când
un hohot de râs te strivește
așa din senin

și mi-e rău
de atâta răbdare

Trezirea la vis

pentru că nu mi-a fost dat
să-ți aduc nimic altceva
decât trezirea la vis
irealitate este numele meu

și unde să locuiască ucigașul
de gânduri dacă nu în mine?
căci eu sunt el
gata să plec în călătorie
la capătul celălalt al uitării

Un fel de cârjă

nu mă mai împac
în ultima vreme cu somnul
căci în el s-a-necat cineva

rămâne să-ți fiu doar un fel
de cârjă dacă timpul
ți-o ia înainte

e prima dată când am
în carne o altă înfățișare
a marilor insomnii
când sunt altfel

tot mai timid urc scările
înspre camera unde așteaptă
o sărmană fărâmă de realitate
și nu mai știu...

mi se pare mie sau plouă?

Inutil

simțea o mare bucurie
să răspundă tuturor tăcerilor
ce-l biciuiau
nici nu aștepta să-i dispară
vânătăile de pe suflet

doar încerca inutil
să se adăpostească
undeva de umbrele serii

Început de lacrimă

ziua fusese frumoasă
doar că nu-nțelegeai
cum s-a putut ca începutul
acesta de lacrimă
să zboare peste clipele
ce nu terminaseră de trecut
să se-ntoarcă în locul
de unde cumplit
o să vină înghețul

și pentru că nu-nțelegeai
închipuisei
o viziune a vieții tale
așa fugărită pe străzi
cu grăbitul nor de zăpadă
pe urmele ei

către seară începu crivățul
apoi urletul unui lup
și argintul groazei topit
se auziră curgând
toată noaptea

Bariera cuvintelor

când nu mai este
nimeni să-ți poată vorbi
închizi ochii
și te întrebi dacă
nu ești doar nimicul
tremurător și subțire căruia
cine ce să-i mai spună?

Cu nimic altceva

prea străin ca să duci
cu tine ceva
nici măcar nu mai suferi
deși doare intrarea-n poveste

cu cât vrei să pari mai senin
cu atât ești mai aproape
de-nțelesul tristeții:
fără ea tu ai însemna
foarte puțin

numai dacă n-ai privit
în ochii unui bețiv
nu știi ce-i ruina
nici uitarea care de fapt
nu-i în stare să uite

și nu poți să te lauzi
cu nimic altceva
decât că ai văzut
orele tulburi
cum se duc înspre mâine

iar mâine cine să cheme
această zi înapoi?

Ar fi timpul

mereu pe scări
pe coridoare obscure
a iubit până la durere
lucruri absolut inutile
a inventat memoria
care se uită pe sine
și-ar fi timpul
să se-mbete acum
cu ploaia de gât

■

parodia la tribună

Marius Dumitrescu

Peste grumazul amiezii

azi nu m-am mai dus la serviciu,
la judecătorie,de frică
să nu mi se transforme mersul în viciu,
am vrut să se vadă, adică,
faptul că pot fi oricând
liber în ultimul hal

pe la amiază mi-a dat prin gând
să mă las luat de un val
de lirism textualist
și la marginea lui,în plăpânde doze,
ca orice adevărat artist,
să scriu versuri sau să fac poze

inpirația trecea de-a valma prin mine și
și se pierdea apoi,
în prezentul continuu de zi cu zi,
pe Argeș în sus și înapoi,
și-am înțeles atunci cât de mult contează
șă nu te apuci de ceva de amiază!
!

■

Lucian Perța

Corectura globalizării

Andrei Marga

Mai poate continua globalizarea? Unii o critică cu mijloace simpluțe care exprimă doar nemulțumirea, fără a oferi alternative. Alții cred că în globalizare se atinge culmea dezvoltării și propovăduiesc o deontologie ipocrită. Și unii și ceilalți se înșeală. Negocierea barierelor vamale va continua, ea fiind în interesul celor mai puternice economii din lumea actuală. Dar din această continuare nu rezultă nici că ideologia globalismului ar avea suport și nici că globalizarea va rămâne cum este. Multe indicii sunt ale trecerii la corectarea globalizării. Să venim la fapte.

Nu reiau explicitarea globalizării pe care am făcut-o în altă parte. Faptele care au atestat realitatea globalizării nu sunt oarecari. Anume, în cercetarea științifică, criteriile de performanță sunt ale unei piețe unice. Securitatea fiecărui stat depinde, în era nucleară, de aranjamente la scara lumii. Cele mai competitive ziare, edituri, posturi de televiziune de astăzi acoperă globul și fasonează cunoștințele, știrile care se distribuie și sensibilitățile. În economie, la nivelul anilor nouăzeci, protecționismul își pierduse actualitatea chiar pentru economia cea mai puternică. Începând cu argumentarea lui Robert Reich (*The Work of Nations*, Vintage, Random House, New York, 1992) și cu administrația lui Bill Clinton, s-a asumat că protejând o industrie, se dezavantajează altele, că produsele străine penetrează oricum frontierele, că, în condiții de protecționism, consumatorul american plătește mai mult și s-a trecut la demontarea protecționismului. Iar de aici a început istoria globalizării în înțelesul precis din zilele noastre.

Se poate observa că, dacă modernizarea a avut o sursă religioasă (cum a arătat deja Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1909), globalizarea a venit din altă parte, în fapt, din noul nivel al informaticii și al electronicii și din noua strategie de valorificare a investițiilor. Globalizarea a avut, așadar, rădăcini tehnice și economice și a rămas înțeleasă ca înlăturare a obstacolelor comerțului dintre state și folosire a mijloacelor create de revoluția din informatică și electronică. În această conotare, globalizarea a și căpătat o forță de penetrație neobișnuită, dar și limite ce se percep pe scară tot mai largă.

Pentru a o înțelege, globalizarea trebuie distinsă de internaționalizare, care înseamnă răspândirea de procedee și bunuri în cadrul altor națiuni. Globalizarea nu invită la uniformizare, cum cred mulți, ci mai curând la a-ți pregăti produsele (fizice și intelectuale) pentru o competiție care nu este locală, nici națională, nici chiar regională, ci cuprinzătoare. Într-o astfel de competiție câștigă cel care imprimă mai multă inteligență și inovație în produsul său.

Pe de altă parte, globalizarea nu este nicidecum un fel de stadiu final al istoriei în care toate se nivelează și începe – cum s-a crezut naiv, mai ales de către adepții lui Karl Popper – un fel de „administrație mondială" a lucrurilor. Globalizarea nu demolează principiul național și nu a dus, cum spera globalismul, la o societate cosmopolită în care diversele națiuni se omogenizează. Nu s-a ajuns la omogenizări etnice, ci, poate surprinzător, la intensificarea naționalismelor.

Identitatea națională este „provocată", însă, de globalizare, la două schimbări majore în raport cu accepțiunea strict teritorială sau literală sau literară, cultivată astăzi de intelectuali întorși cu fața spre trecut. Această identitate trebuie acum să se consacre prin performanțe (inclusiv tehnico-economice, științifice, sociale și intelectuale), dacă vrea să conteze, iar aceste performanțe trebuie să fie din cele recunoscute pe piața globală. Ambele schimbări sunt în sensul ieșirii din autocentrarea propagandistică, de fapt din formula „noi știm mai bine și ne suntem suficienți nouă înșine", spre comparare cu ceilalți și învățare din experiențe mai bune.

Mulți confundă globalitatea, globalizarea și ideologia globalismului. Lămurirea acestora a fost însă de mult operată (vezi Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, 1997). „Globalitate" înseamnă cadrul de referință al acțiunilor, care este lumea. „Globalizarea" este politica inițiată în anii nouăzeci de cea mai puternică economie a lumii, ce constă în liberalizarea schimburilor economice cu alte țări. Prin „globalism" se înțelege ideologia conform căreia liberalizarea ar fi soluția la orice problemă, competiția ar reprezenta singurul mecanism de progres al istoriei, iar formarea pieței mondiale ar constitui ținta rezonabilă a umanității. Deja Ulrick Beck a argumentat convingător împotriva acestei ideologii arătând că ponderea realităților naționale și a tradițiilor de conviețuire este considerabilă și trebuie absorbită în concepte. Globalismul nu o face și rămâne, de aceea, doar o ideologie.

Globalitatea pare să fie „ireversibilă (*unrevidierbare Globalität*)" și ne pretinde să fim gata să vedem ceea ce se petrece nu numai acasă, ci și în lume și să comparăm ceea ce facem noi înșine cu ce fac și cum fac alții. Dar ea nu cere nimănui să dilueze sau să ignore comunitatea în care trăiește. Luând-o cu luciditate în seamă, „nu se poate și nu se vrea nicidecum reprezentarea vreunei alternative la arhitectura național-statală a politicii și a democrației". Globalismul, în schimb, operează cu idealul tacit al „statului transnațional" și comite erori cu consecințe practice. Ulrick Beck le-a rezumat memorabil când a vorbit de „reducerea noii complexități a globalității și globalizării la o dimensiune, cea economică, care este gândită de asemenea liniar, drept continuă extindere a dependențelor de pe piața mondială"; considerarea doar a efectelor stimulatoare pentru competiție a reducerii tarifelor vamale, nu și a dificultăților pe care le generează în diferite locuri; reducerea globalizării la internaționalizarea organizărilor unor puteri economice; încercarea de a deriva politica, știința, cultura din simpla mișcare a economiei de piață; considerarea viitorului doar din punct de vedere economic și tehnologic, în mod liniar, ca prelungire a prezentului; răspândirea unui sentiment de angoasă și groază, ce ajunge să paralizeze acțiunea politică; stimularea paradoxală a unui „protecționism la negru", care este contraproductiv sub aspect economic; generarea indirectă a unui „protecționism verde", care nu mai ia în seamă „globalitatea crizei ecologice";

relansarea „protecționismului roșu", constând în îmbrăcarea luptei împotriva globalizării în costumele luptei de clasă.

Globalizarea nu a fost întâmpinată doar cu aplauze. Căci, așa cum Joseph E. Stiglitz a arătat concludent (*Globalization and Its Discontents*, 2002), sunt cazuri în care liberalizarea comercială a dus la stimularea creșterii economice, dar și multe cazuri în care a inhibat dezvoltarea, generând nesiguranța locurilor de muncă și, până la urmă, o mizerie accentuată. Efectele globalizăRii într-o țară depind de calitatea guvernării. „Oricare ar fi nivelul de dezvoltare politică și economică a unei țări, guvernul face diferența. Guvernele debile și guvernele prea invadante influențează negativ atât stabilitatea, cât și creșterea. Criza financiară asiatică a fost provocată de lipsa unei reglementări oportune a sectorului financiar, iar capitalismul mafiotic din Rusia este rezultatul incapacității de a menține legalitatea și ordinea publică. Privatizările efectuate în țările în tranziție, în absența necesarei infrastructuri instituționale, au favorizat spolierea activităților în același timp cu crearea de bogăție. În alte țări, monopolurile privatizate, libere să acționeze în absența unei reglementări oportune, au putut să sfideze consumatorii mai mult decât au făcut-o monopolurile de stat. Dimpotrivă, privatizarea însoțită de o solidă reglementare, de restructurarea întreprinderilor și de o *corporate governance* puternică duce la o augmentare a creșterii". Altfel spus, liberalizarea comercială dă rezultate dacă este aplicată reflexiv, de către guverne competente, care evită deopotrivă centralismul statal și măsurile haotice.

Ce s-a schimbat de la începutul anilor nouăzeci încoace? Pe de o parte, în pofida numeroșilor critici, globalizarea a fost promovată ca politică de stat național de către țările cele mai competitive din punct de vedere economic. SUA, China, Germania, Japonia, Marea Britanie și alte țări au folosit cu succes politica globalizării, care le-a permis lărgirea exporturilor și, prin implicație, rafinarea continuă a producției, și sunt și acum avocații ei. Ele și-au creat un avans considerabil față de celelalte țări. Pe de altă parte, inegalitățile au sporit în interiorul tuturor societăților și între țări, ca niciodată înainte. Același Joseph E. Stiglitz a atras atenția din nou că un procent dintre americani stăpânesc patruzeci de procente din bogăția țării, cu toate consecințele (*The Great Divide,* Penguin, New York, 2015). „Acei un procent din față au cele mai bune case, cea mai bună educație, cei mai buni doctori și cele mai bune stiluri de viață, dar există un lucru pe care banii nu pare să-l fi adus: o înțelegere a faptului că acest destin este legat de felul în care celelalte nouăzeci și nouă procente trăiesc" (p.94).

Dar nu numai inegalitățile au sporit, ci și tensiunile. În orice caz, pe plan internațional, s-a mărit discrepanța nivelelor de dezvoltare, încât s-a revenit pe nesimțite la întrebarea ce părea depășită acum peste o jumătate de secol: nu cumva modernizarea are alternativă în trecut? Iar în fața inegalităților și tensiunilor care au crescut din nou, dar și a atracției pe care o exercită un trecut confuz asupra multor oameni, este înțelept să spunem că există un *tertium datur* între globalismul fără orizont și fundamentalismul nimicitor și că putem să-l articulăm.

În mod interesant, însă, faptul că politica globalizării nu mai poate fi continuată așa cum a fost până astăzi este semnalat acum nu doar de cei care îi fac anevoie față, nu doar de economiștii care dau tonul în lume, ci de înseși decidenții din țara de origine. Dezbaterea prezidențială americană a fost locul acestei semnalizări, iar apelul unei personalități conservatoare, precum Donald Trump, la a considera condiția acelora pe care îi cuprindea sub termenul de „*working class*" este mai mult decât simptomatic. Politica globalizării a fost continuu, în pofida peroratiei despre „statul transnațional" din ideologia globalismului, politică a unor state naționale, dar acum chestiunea este de a considera mai exact ceea ce s-a petrecut înăuntrul societăților care au beneficiat cel mai mult de ea și de a aplica remedii în mod responsabil.

În acest moment este nevoie să se tragă o linie, căci corectura globalizării a devenit necesară din cel puțin două puncte de vedere. Este nevoie de guverne care să nu fie nici „invadante" și nici „debile", nici măcar „puternice", cum cer, paradoxal, falșii liberali de astăzi, ci „guverne competente". Trebuie luat în seamă punctul de vedere al celor care plătesc costurile actualei globalizări obligându-se la sacrificii sau pur și simplu căzând în groapa sărăciei, fie și relativă, și, desigur, șubrezindu-și independența, slăbindu-și economia, nimicind joburi.

Globalizarea a extins oportunitățile pentru viața oamenilor, dar le-a distribuit într-o formă pe care înșiși beneficiarii ei o pun acum în discuție. Un liberalism orientat spre demontarea administrației, vânzarea de bogății naționale și demantelarea de instituții, ce se mai practică curent în țări sărace, se dovedește din nou a fi eronat. La scară mare, Brexitul și frământările din actuala Uniune Europeană sunt indicii că acest liberalism descărnat nu face față nici în relațiile internaționale.

În raport cu ceea ce s-a înțeles prin globalizare la sfârșitul anilor nouăzeci – abolirea tarifelor vamale sau, pozitiv exprimat, liberalizarea comerțului mondial – și cu ceea ce s-a practicat, este nevoie de o corectură. Este vorba de o corectură care constă acum din doi pași: restabilirea rolului statului național în orientarea fluxurilor economice și luarea în considerare a tradițiilor viabile.

Este, trebuie spus, ora alimentării politicilor nu numai din proiecte de liberalizare, ci și din tradiții culturale ale conviețuirii și „vieții bune". Sub acest aspect, ar fi de aruncat o privire în ceea ce a scris noul președinte american în cartea (*Great Again! Wie ich Amerika retten werde*, Plassen, Kulmbach, 2016, în ediția germană) care i-a pavat ascensiunea la decizie în America. Două opțiuni sunt aici hotărâtoare. Prima: „Economia de piață liberă funcționează, ea are nevoie doar de o conducere curentă, nu de dictatură" (p.101). A doua: „De securitatea socială nu trebuie să ne atingem. Tema nu este în discuție" (p.104). Aceste opțiuni conduc, evident, dincolo de exaltarea ideologică a pieței, care nutrește „corectitudinea politică (*political correctness*)" de azi, și dincolo de recursul continuu al conducerilor incompetente la tăierea prestațiilor sociale ale statului. Ele duc spre naturalizarea rolului propulsor al pieței și spre o conviețuire pe care s-o putem socoti rațională.

■

Nevinovăția pruncilor

† **ANDREI**
Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului și Mitropolitul Clujului, Maramureșului și Sălajului

„Adevărat vă zic vouă: de nu vă veți întoarce și nu veți fi ca pruncii, nu veți intra în împărăția cerurilor”. (Matei 18,3)

Din nou ne proșternem în fața ieslei din Betleem spre care, ca și pe păstori, neau călăuzit îngerii spunându-ne: *„Nu vă temeți. Căci iată, vă binevestesc vouă bucurie mare, care va fi pentru tot poporul. Că vi s-a născut azi Mântuitor, care este Hristos Domnul”* (Luca 2,10-11). Și ce găsim acolo? *„Un prunc înfășat, culcat în iesle”* (Luca 2,12). Este Pruncul Preanevinovat prevestit de Proorocul Isaia: *„Căci Prunc s-a născut nouă, un Fiu s-a dat nouă, a Cărui stăpânire e pe umărul Lui și se cheamă numele Lui: Înger de mare sfat, Sfetnic minunat, Dumnezeu tare, biruitor, Domn al păcii, Părinte al veacului ce va să fie”* (Isaia 9,5).

Lucrul acesta se întâmpla, după cum spune Sfântul Pavel, la plinirea vremii: *„Iar când a venit plinirea vremii, Dumnezeu a trimis pe Fiul Său, născut din femeie, născut sub Lege, ca pe cei de sub Lege să-i răscumpere, ca să dobândim înfierea”* (Galateni 4,4-5). În sufletele noastre, ca și-n sufletul păstorilor ce se închinau Pruncului, răsună lauda îngerilor: *„Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu, și pe pământ pace, între oameni bunăvoire!”* (Luca 2,14).

Pruncul Preanevinovat vine într-o lume dezbinată și fracturată de ură ca să aducă înfrățirea prin iubirea și pacea absolută pe care o prevestise proorocul: *„Atunci lupul va locui împreună cu mielul și leopardul se va culca lângă căprioară; și vițelul și puiul de leu vor mânca împreună și un copil îi va paște”* (Isaia 11,6).

Colindele noastre Îl văd pe Pruncul Mântuitor *„Mititel, înfășețel, în scutec de bumbăcel”*[1]. Sau, relatând ce s-a întâmplat atunci, spun în versuri simple: *„Și-a născut un Prunc frumos/ Și-L numi Iisus Hristos./ L-a născut în iesle jos,/ Să ne fie de folos,/ L-a născut pe fân uscat,/ Să ne scape de păcat!”*[2] Pruncul Preanevinovat a venit *„Să se nască/ Și să crească,/ Să ne mântuiască”*[3].

Dumnezeu se face Prunc Mititel, se face om, ca pe noi oamenii să ne îndumnezeiască, să ne scape din păcat și din moarte. Iar noi, la rândul nostru, trebuie să ne facem buni cu semenii noștri. Nu zadarnic zice un alt colind: *„Acum te las, fii sănătos,/ Și vesel de Crăciun,/ Dar nu uita când ești voios, / Creștine să fii bun”*[4].

Părintele Dumitru Stăniloae subliniază acest mare adevăr: *„Dumnezeu S-a făcut Om ca să scape pe oameni de moarte și să le dăruiască viață veșnică în El Însuși, și avem în acest fapt dovada unui Dumnezeu al iubirii, care dă un preț nemăsurat fiecărei persoane umane. În acest caz nu numai Dumnezeu se face om pentru oameni, ci și fiecare om e făcut om nu numai pentru sine, ci și pentru ceilalți”*[5].

Pruncul Preanevinovat are, atât din punct de vedere spiritual, cât și din punct de vedere fizic, frumusețe absolută. *„Iisuse, frumusețea cea prealuminată”*[6], zicem în Acatistul Mântuitorului, sau *„Mai frumos cu chipul/ Decât oamenii toți”*[7], în slujba Prohodului Domnului.

Evanghelia apocrifă a lui Pseudo-Matei ne relatează că, atunci *„când intră Maria în peșteră, toată peștera începu să strălucească, de parcă soarele însuși era acolo; ai fi zis că era în miezul zilei într-atât de puternic scălda peștera acea lumină dumnezeiască; cât a rămas acolo Maria a fost lumină tot timpul, zi și noapte; acolo a născut ea un Prunc pe care, atunci când se năștea și după aceea, l-au înconjurat îngerii zicând: «Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace și între oameni bunăvoire»”*[8].

Este mare Taina Întrupării Pruncului Preanevinovat. Pe bună dreptate un teolog spune că *„Taina nu suferă ispitire, ci se admiră, se contemplează și se meditează. Din acest motiv evanghelistul Luca ne spune de mai multe ori că Sfânta Fecioară «păstra toate lucrurile acestea în inima ei» (Luca 2,19 și 51), indicându-ne atitudinea corectă în fața misterului. Cu această atitudine plină de uimire și de bucurie au privit primii creștini evenimentul nașterii Domnului și anii copilăriei lui Iisus”*[9].

Contemplând și noi Taina Întrupării Pruncului Nevinovat îi zicem: *„Doamne Iisuse! Blândule și Bunule Prunc în care S-a întrupat ca Om, Fiul lui Dumnezeu! Ajută-ne pe fiecare în parte și pe toți împreună ca să ne lepădăm cu totul de ura ce ne desparte și să căpătăm în inimă dragostea pe care Tu o ai, spre a putea intra și noi în rândurile adevăraților închinători ai Nașterii Tale”*[10].

Nu numai Pruncul Cel Ceresc este nevinovat, ci orice prunc, cu toată ereditatea sa păcătoasă, își are nevinovăția lui. De aceea zice Domnul Hristos: *„De nu vă veți întoarce și nu veți fi ca pruncii, nu veți intra în împărăția cerurilor”* (Matei 18,3). Iar Sfântul Apostol Pavel ni-i dă pe copii ca model de nerăutate: *„Fiți copii când e vorba de răutate”* (1 Corinteni 14,20).

Atât spiritualitatea creștină, cât și cultura, în general, subliniază candoarea și nevinovăția copiilor. Pe bună dreptate se spune că ochii unui copil și un cer senin sunt în măsură să-ți facă întreagă viața fericită: *„Copilul este o făptură a vieții neîntinate, este o floare deschisă luminii, este un îndemn la simplitate și frumusețe. În el vorbește frântura de cer dată omului odată cu începutul”*[11].

Nichifor Crainic, în lucrarea *„Nostalgia Paradisului”*, folosindu-se de o scriere din vechime, face un tablou strălucit al copilului care este prototipul cetățeanului Paradisului: *„Pruncul de se va bate plânge, și împreună cu cei ce se bucură cu dânsul, se bucură. Dacă va fi ocărât nu se mânie; dacă va fi slăvit nu se înalță. Dacă vor cinsti pe altul mai mult decât pe el nu pizmuiește. Dacă vor lua ale lui nu se tulbură. De vor lăsa lui puțin ca moștenire, nu știe, nu intră la judecată cu cineva, nu se pricește pentru ale lui, nu urăște pe vreun om. De va fi sărac, nu se întristează; dacă este bogat, nu cugetă înalt. De va vedea muiere, nu o poftește”*[12].

Pentru a-și da seama de sensibilitatea sufletească a cuiva, Episcopul Nicolae Ivan îi punea trei întrebări de baraj: Ți-s dragi florile? Ți-s dragi cântările? Ți-s dragi pruncii? Dacă răspunsul era pozitiv treceai examenul. Un om cu sufletul normal nu se poate să nu iubească copiii.

Dostoievski, cu neîntrecutu-i talent de prozator și analist al stărilor sufletești va scoate în evidență nevinovăția sufletului de copil. În „Frații Karamazov”, când Iliușa moare, Alioșa, și el un tânăr nevinovat, le vorbește așa prietenilor săi: *„Să știți că nu există pe lume ceva mai de preț și mai trainic, ceva mai folositor în viață decât o amintire frumoasă și, mai ales, o amintire plină de farmec din anii copilăriei, petrecuți în casa părintească”*[13]. El își explica cu greu de ce suferă copiii: *„Dacă toată lumea trebuie să sufere pentru a răscumpăra prin suferință acea nepieritoare armonie, ce caută aici copilașii, explică-mi și mie, te rog. În ruptul capului nu pot să înțeleg pentru ce sunt sortiți să sufere și ei și de ce armonia trebuie neapărat plătită cu prețul suferințelor lor?”*[14]

Este un adevăr că pruncii dau frumusețe și seninătate vieții noastre, viață care fără ei n-ar avea farmec. Ei aduc cu ei *„inocența, drăgălășenia și blândețea. Copilul îndulcește viața noastră atât de amară; făptura sa mică cu aripi la suflet ne dă multe învățăminte”*[15].

Din nefericire, observăm că în lumea noastră se duce o *luptă împotriva pruncilor și se încearcă o corupere a lor.* Pe vremea nașterii

ÎPS Andrei

Mântuitorului, Irod, văzând că a fost înșelat de magi, „*s-a mâniat foarte și trimițând a ucis pe toți pruncii care erau în Betleem și în toate hotarele lui, de doi ani și mai în jos*" (Matei 2,16).

Irod are urmași. În România, în ultimii cincizeci de ani, s-au făcut 22 de milioane de avorturi. O țară întreagă a fost ucisă. „*Pentru că avortul sau întreruperea sarcinii, nu este un oarecare act nepermis moral, ci este, fără nici un fel de nuanțări, ucidere. Este ucidere cu premeditare. Este ucidere, mai vinovată, mai păcătoasă și mai urâtă de Dumnezeu decât orice ucidere, pentru că ia dreptul la viață unei ființe omenești înainte de a o gusta și mai ales înainte de a se învrednici de Sfântul Botez*"[16].

Și nu este singura agresiune împotriva pruncilor, deși e cea mai gravă, ci se păcătuiește împotriva lor și printr-o seamă de mijloace de a-i corupe. Modalități perverse prin care se încearcă prematur o „educație" sexuală, accesul facil la site-urile erotice, influența prieteniilor rele, le mutilează sufletul și le pun în pericol sănătatea.

Să nu uităm că orice copil este unicat, un fir curat gingaș și sfânt, care așteaptă să înflorească și să dea rod. Acest pui de om nu trebuie neglijat și, cu atât mai puțin, nu trebuie corupt. Psalmistul David, gândindu-se la modul minunat în care e zidit omul, zice: „*Tu ai zidit rărunchii mei, Doamne, Tu m-ai alcătuit în pântecele maicii mele. Te voi lăuda, că sunt o făptură așa de minunată*" (Psalmul 138, 13-14).

Și dacă totuși catastrofa s-a produs prin neglijența celor mari sau, mai rău, prin aportul lor, la ce se ajunge? La o generație aproape descreștinată. La o generație robită de patimi, care adesea te înspăimântă. Petrecerile care au loc ziua, dar mai ales noaptea, n-au eleganța pe care ar dori-o un tânăr educat și manierat. Părinții și profesorii sunt într-o continuă dezorientare referitor la mijloacele de salvare.

Anul ce se încheie a fost dedicat de către Sfântul Sinod tocmai educării copiilor și tinerilor. Noi credem că nu-i totul pierdut și că formarea și educarea tinerilor este posibilă. Modelul absolut al formării acestora este Pruncul Mântuitor. Despre El se spune că „*Iisus sporea cu înțelepciunea și cu vârsta și cu harul la Dumnezeu și la oameni*" (Luca 2,52).

Și copiii și tinerii noștri dorim să-i creștem după modelul Lui. Dar, pentru ca efortul nostru să fie încununat de succes, trei instituții trebuie să-și dea mâna: Familia, Biserica și Școala. Să-I redăm lui Dumnezeu locul ce I se cuvine în viața noastră, publică și personală, începând lucrarea de curățire pe toate planurile și folosindu-ne de toate mijloacele. „*Să purcedem la cruciada bunului simț și a unei culturi morale, dorite de Dumnezeu, împotriva desfrâului, care ne ucide tineretul. Să eliminăm pornografia, fără nici o concesiune, din arta vizuală, din arta cuvântului și gestului*"[17]. Să militäm pentru familia tradițională formată din tată, mamă și copii.

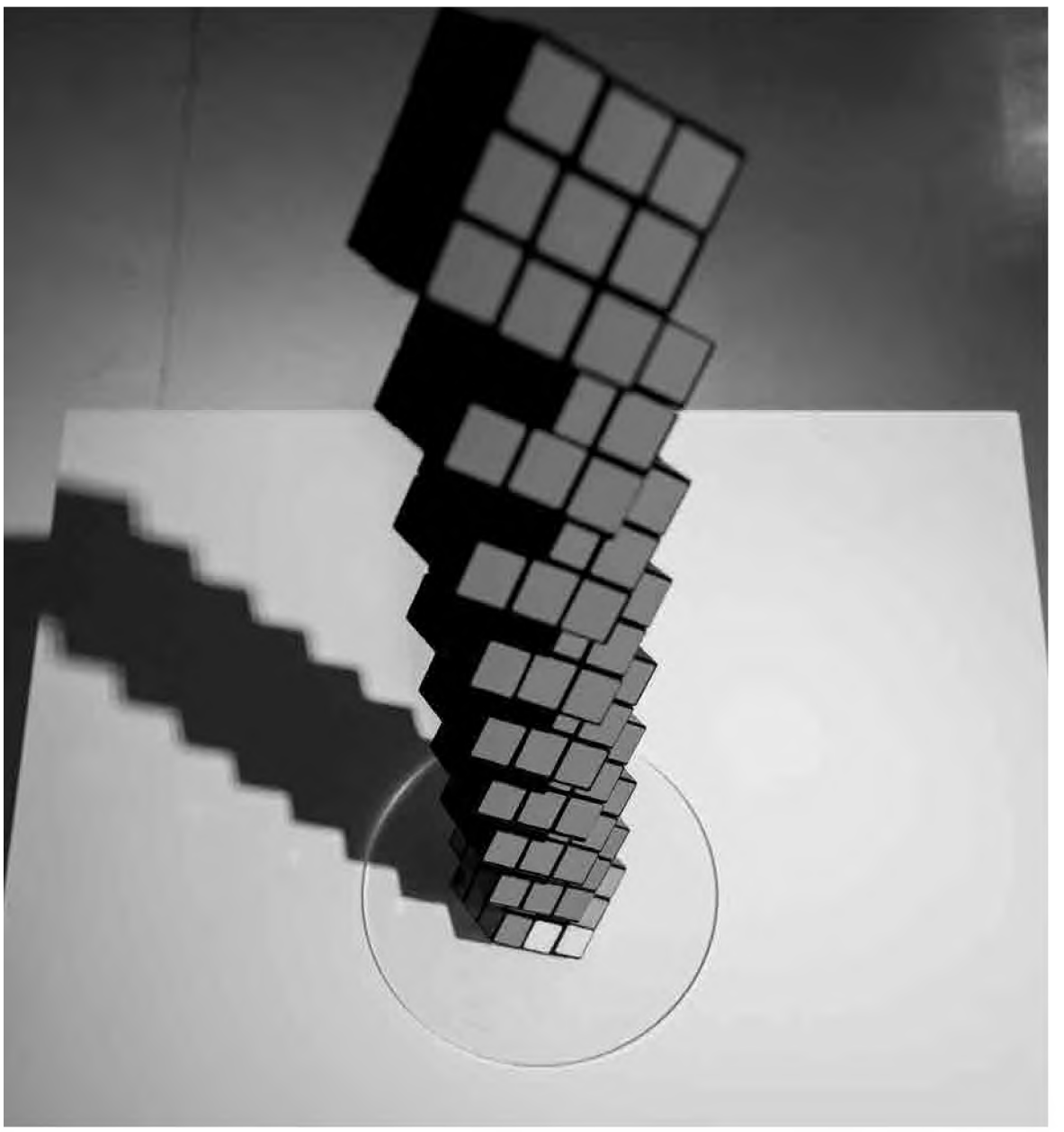
Marele pedagog J. A. Comenius spune: „*a educa tineretul cu prevedere înseamnă a te îngriji ca sufletele lor să fie ferite de stricăciunile lumii și ca semințele onestității omenești implântate în ei să ajungă să încolțească fericit, prin neîncetate îndemnuri și exemple, apoi ca mințile lor să fie pătrunse de cunoașterea adevărată a lui Dumnezeu*"[18].

Observând derapajele de la o educație corectă, Enciclica Sfântului și Marelui Sinod al Bisericii Ortodoxe subliniază această realitate: „*În vremurile noastre se pot observa noi tendințe în domeniul creșterii și educației cu privire la conținutul și scopurile educației, precum și în privința felului în care sunt văzute copilăria, rolul profesorului, a clerului și al școlii contemporane. Din moment ce educația se leagă nu doar de ceea ce este omul, ci și de ceea ce ar trebui să fie, de conținutul responsabilității sale, este de la sine înțeles că imaginea pe care o avem despre persoana umană și sensul existenței sale, determină perspectiva noastră asupra educației. Sistemul educațional dominat de viziunea secularizată și individualistă îngrijorează profund Biserica Ortodoxă*"[19].

Cuvintele noastre de îndemn pentru a-i forma pe copii și pe tineri sunt slabe, dar este puternic cuvântul Pruncului Preanevinovat, ce s-a născut în ieslea din Betleem. Și astăzi, ca și atunci când era pe pământ, știm că El îi învață pe oameni „*ca unul care are putere*" (Matei 7,29). El ne îndeamnă să fim ca pruncii, în ce privește răutatea, ca să putem dobândi Împărăția Cerurilor.

În învățătura Lui încercăm să-i creștem și să-i formăm pe toți, mici și mari. Așa ne sfătuiește și Sfântul Pavel: „*Voi, părinților, nu întărâtați la mânie pe copiii voștri, ci creșteți-i întru învățătura și certarea Domnului*" (Efeseni 6, 4).

Rugându-L pe Pruncul Mântuitor să ne ajute să ne creștem copiii după modelul Lui și să fim nevinovați ca pruncii, pentru ca să putem să moștenim „*Raiul cel închis ce azi S-a deschis*", dorim ca praznicele Crăciunului, Anului Nou și Bobotezei să le petreceți cu bucuria pe care pruncii o au la sărbători.



Note

1 Ioan Brie, *73 Colinde*, Cluj-Napoca, 1980, p. 42.
2 Ioan Bocșa, *1484 Colinde*, Terr Armonia, Alba Iulia, 1999, p. 621.
3 Ioan Brie, *op. cit.*, p. 6.
4 Colindul *Din an în an*.
5 Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu*, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1987, p. 308.
6 *Ceaslov*, EIBMBOR, București, 1973, p. 280.
7 *Prohodul Domnului*, Târgoviște, 2002, p.10.
8 Cristian Bădiliță, *Evanghelii Apocrife*, Humanitas, București, 1996, p. 162.
9 Alexandru Moldovan, *Evanghelia „Copilăriei" lui Iisus*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2011, p. 23.
10 Toma Chiricuță, *Același Staul, dar nu aceeași închinători* , în „Fântâna Darurilor", Bucure;ti, Decembrie, 1933, p. 288.
11 Ernest Bernea, *Îndemn la simplitate*, Editura Anastasia, București, 1995, p. 108.
12 Nichifor Crainic, *Nostalgia Paradisului*, Editura Moldova, Iași, 1994, p. 263.
13 Dostoievski, *Opere*, Vol. 10, Editura Univers, București, 1972, p. 598.
14 *Idem*, Vol. 9, p. 331.
15 Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 108.
16 † Melitos Katamaras, *Avortul*, Editura „Orthodoxos Kypseli", Tesalonic, 1991, p. 28.
17 Toma Chiricuță, *Generația nouă*, în revista „Fântâna Darurilor", octombrie, 1929, p.318, București.
18 J. A. Comenius, *Magna Didactica*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970, p. 14.
19 *Enciclica Sfântului și Marelui Sinod al Bisericii Ortodoxe*, Creta 2016, în „Tabor", anul X, 7 (2016), p. 9.

■

V. G. Paleolog. Notă: casa-cruce sau „mandală”

Dumitru Velea

După 1922, V. G. Paleolog revine în Oltenia sa, la Corlate, la partea de moșie moștenită de la părinți, pe care o administrează cu grijă și eficient, încât în scurt timp începe aici construcția unei case impunătoare, a unui conac sub formă de cruce, ridicat după mâna arhitectului Giovanni Batista Peressutti, dar după gândul de adânc al criticului. Se cuvin spuse cel puțin două cuvinte despre acest arhitect italian care a ridicat, în prima jumătate a secolului al XX-lea, „fața” arhitecturală a Craiovei în rând cu cea a Bucureștiului. El s-a născut la 20 sept. 1880, în Pinzano al Tagliamento, de lângă Udine, Italia, și la începutul secolului trecut vine în Craiova cu un grup de italieni unde proiectează și construiește cele mai importante edificii civice și particulare, fără de care Cetatea Băniei nu ar fi ceea ce este astazi: Prefectura, Primăria, Casa Albă, Jandarmeria, Agronomia, morile și casa Drugă, Casa Carianopol, Parchetul Județean, Colegiul Carol I și multe alte palate și case. Încetează din viață la Craiova în data de 2 mai 1953. Acest arhitect este cel pe care V.G. Paleolog l-a adus la Corlate, ca împreună să întruchipeze minunata casă-cruce, sau „mandală”. După cum mi-a povestit Bătrânul, ea avea două niveluri cu camere multe și saloane, cu terase largi, iar jos, o imensă cramă. Ceea ce uimește și deschide spre simbolistică sunt componentele crucii, fiecare latură cu scări și intrări simetrice, cu terase spre cele patru zări, în punctele cardinale, lor adăugându-li-se șirurile de ferestre arcuite, într-un stil neoclasic românesc. O cruce albă, pe un delușor, în mijlocul câmpiei! În interior, zidurile placate cu basoreliefuri, opere de artă aduse din străinătate de pe unde criticul văzuse și achiziționase, cu un sistem propriu de încălzire, cu o bibliotecă fără măsuri, cu cărți mai toate în franceză, italiană, germană, engleză și nu în ultim în limba latină, cu oglinzi, dintre care o imensă venețiană și, ceea ce este straniu, cu o fântână pentru apă săpată chiar în centrul casei. Este limpede ideea de „mandală”: să citățm spre justificare doar câteva cuvinte ale lui C. G. Jung, din Secretul Florii de Aur (aduse în Amintiri, vise și reflecții, Ed. Humanitas, Buc. 2001, p. 409): „Mandala înseamnă cerc, mai exact, cerc magic... În majoritatea cazurilor, mandala are forma unei flori, a unei cruci, a unei roți, cu o tendință marcată de a lua cifra patru drept bază a structurii sale.” Tehnica și surpriza își făceau loc: din bucătărie un lift aducea în saloane cele pregatite îmbelșugat pentru oaspeți. Iar biblioteca fastuoasă, acoperind o parte din pereți, alături cu lucrările de artă, trebuie să fi declanșat aici multe gânduri din partea misterioasă a Sinelui.

De jur împrejur conacului, pomi fructiferi și, firește, în alte construcții, ca la un bun gospodar, păsăret și multe animale domestice.

Dar să redăm și descrierea amănunțită a Sandei Georgescu, nepoata sa, care s-a jucat în copilărie prin încântătoarea și ciuda casă: „Pe muchia unui deal (care-i aparținea) înălțase un castelaș vizibil în izolarea lui din mai multe direcții, în care locuiau soția din Franța (absolventă a conservatorului din Paris) și cei trei fii. Casa era oricum originală: o scară dublă ducea pe o terasă de pe care, pe vreme senină, se conturau în depărtare Balcanii. Se pătrundea apoi în camera în care străjuia pianul și unde, ca și în celelalte trei camere mari, pe pereții tapisați cu tapete pariziene, urcau spre tavanele înalte, biblioteci grele de volume cuprinzând literatura franceză din toate secolele, cărți de artă, istorie, religie și folclor, o varietate nu ușor de găsit chiar într-o bibliotecă publică în prezent. În sufrageria unde se lua ceaiul la ora cinci (ceaiuri venite din Anglia, unde, locuind un timp la Londra, V. G. Paleolog deprinsese acest ritual) admiram serviciile de porțelan dăruite mătușii mele de împărăteasa Augusta Victoria, soția Kaiserului Wilhelm al II-lea, la a cărui curte ea trăise zece ani ca profesoară de franceză a prințesei de Prusia, Victoria Luise. În acea sufragerie se afla, în 1927, o fereastră scundă la care ajungea un „lift” pornit din bucătăria lui de la parter, aducând mâncărurile respective. În jurul acelei mese ovale câte amintiri se depănau despre artiștii bine cunoscuți, ca Apollinaire, Erik Satie, Modigliani, Ferdinand Leger, Brâncuși sau Macedonski. Era o ultimă trăire a unei arte prețuite în veacuri revolute și ireversibil pierdute: arta conversației elevate cum se spune acum.” (*apud*, C. Chiriță Bălcețeanu, *Conacul și biblioteca de la Corlate*, în *Mozaicul*, nr. 9, 2011).

Ceea ce este important, conacul, sau casa, pe lângă sentimentul de siguranță fizică și psihică, degajă, prin forma de cruce și de existență a fântânii în mijloc, ideea unui ***centru***, nu doar pentru V. G. Paleolog și familia sa, ci și pentru comunitatea de aici, adică a unei ***totalități***.

V. G. Paleolog, indirect, mărturisește, ca imagine în piatră și zid, despre ceea ce căuta: straturile ***inconștientului***, sau, cum des zicea, ***memoria geologică***. Făcând o casă sub formă de cruce și săpând în inima ei o fântână, se vede prea bine o întruchipare a căutărilor celei mai ascunse minții. Ochii lui mai păstrau la construcție poate și acea uimire a copilului ce, urmărind planșele întinse ale arhitectului francez Paul Gottereau, vedeau ridicarea ca din senin a Palatului, straniu de simplu în creșterea barocă, al fraților Mihail; mai erau încă fascinați de strălucirea în soare a clădirilor albe de pe insulele Ciclade și de pe țărmurile mediteraniene, dar gândul arhitectonic de la neoclasicul românesc se ridica înapoi prin stilul brâncovenesc spre straturi ascunse, de măsuri și proporții oculte, spre temeiuri de temple pline de sens.

Casa-conac, situată în liniștea unei câmpii, părea a fi singura pecete umană cu față divină, abstrasă din învălmășirea timpului, scufundată ca un munte în apele albastre atemporale ale cerului. V. G. Paleolog, împrejmuit de liniștea întregului câmp și de tăcerea infinită a cerului, dar plin de neliniștea timpului, nu a prezentului, ci a celui scurs în adâncurile înfiorătoare de prezență, se retrage aici în deschideri de lumi și solitudine, scoborând sau urcând treaptă cu treaptă spre sine. Basoreliefurile, tablourile și cărțile îi sunt mărturii până unde s-a ajuns, dar operele lui Brâncuși, din mintea sa, îi arată urmele pe care trebuie să le facă mai departe „bătrânul” din sine către sine, iar susurul fântânii din interiorul casei îi amintește de funcția ei esențială: apă lustrală, apă vie, sau locul unde oglinda din adâncuri îi va întoarce fața, fața atât de rece și impersonală.

Casa îl reprezenta pe sine.

Undeva deasupra, camerile se umpleau de muzică, de muzica doamnei sale și de zbenguielile celor trei feciori, ca și cum el ar fi fost împăratul din basme. Numai că aventura și călătoria înapoi îi aparține celui pornit în căutare de sine. Avea impresia că cei dinaintea lui, strămoșii îndepărtați, i-au lăsat să continue anumite lucruri, să privească formele create de om, alături de ale lui Dumnezeu, și să le înțeleagă. Să ne comunice pe cât poate și se poate sensul lor. Fără nici un cât de psihologie sau coji teoretice. Prin centrul casei-cruce cobora, vroia să întâlnească „omul străbun” din sine, de câteva veacuri, care începuse să semene tot mai mult cu Brâncuși. Nu într-un viitor personal, ci în trecutul colectiv adus la suprafață ca prezent de apele fântânii trebuie să ajungă. Nu vorbește el continuu de „aluaturi”! În solitudinea și concentrarea maximă se vede risipit în cele din jur, în pereții casei și în deschiderea ferestrelor ei, în ochii animalelor pe care le duce pe pășune în zilele de sărbătoare, în zumzetul albinelor aurite de polenul florilor din pomii rânduiți în jurul casei și în această risipire vede cum cad văluri după văluri de pe chipul din adînc, cum fântâna izvorăște și devine absorbție a ***inconștientului***. Aici face lucrurile cele mai simple și înțelege când scrie reflecțiile despre „*supeɾfizica*” noii arte și despre „*noul Aɩfabet*” aduse de Brâncuși, înțelege de ce pentru sculptor creația se întâlnește cu jocul și generează bucurie.

În casa aceasta, unde crucea celestă și htonianul se întâlnesc, s-a odihnit, într-o noapte... Dumnezeu. În toamna anului 1938, după ce supraveghease lucrările la Târgu Jiu, Brâncuși s-a dus la Corlate să-și mai vadă bunul său prieten, pe V. G. Paleolog. Era ultima dată. Și revelația unui tâlc sau esențe se petrece o singură dată! Era într-o zi de sărbătoare, spre amurg, când soarele îl aureola din spate pe Brâncuși, cu părul și barba lungă albe, cu veșminte albe, și când V. G. Paleolog se întorcea cu vitele de la pășune. Speriată ca de un cutremur sacru, o fetiță, Ioana, văzându-l pe Moș, alergă să-l cheme acasă pe domn Vasile, că a venit Dumnezeu. Și într-adevăr, Dumnezeu a venit și l-a îmbrățișat. Ce-or fi vorbit cei doi este o altă poveste!

La Corlate, sat între Craiova și Calafat, revărsat pe clinele unor dealuri, V. G. Paleolog a stat cu familia sa, cu soția Cécile Lauru și cei trei copii, din 1922, când a început gândirea și construcția casei, cu unele răstimpuri la Mânăstirea Cozia, unde soția și-a compus cea mai mare parte a operei muzicale. Vreo doi ani, cât a durat construcția casei, retrași la Cozia, a scris o *evocare a Coziei*. „Noi am asistat acolo la sărbătorire – îi spune el lui Victor Crăciun – , ne-am întâlnit cu Scriban...(...) Și ne-a pus să refacem toată muzica veche care se mai practică, românească, nemodificată de știința muzicală modernă.(...) A urmat creația – una principală –, dar o creație românească. Soția

mea a descoperit modurile antice. Adică în fapt erau descoperite în cartea lui Emanuelle, însă a studiat modurile antice care erau mai apropiate de muzica românească – modurile – și chiar pe cele clasice – care se bănuiau că pot să fie. A studiat modurile antice ale muzicii și a văzut – spre marea mirare – că muzica autentic românească, nelăutărească și cu nici un fel de legătură cu muzica occidentală, era ghidată de alte principii. Gama românească a fost descoperită ca nefiind ascendentă, de la **do** la **mi** sau de la **do** la **do**, ci descendentă, recte țăranii români nu foloseau gama ascendentă și nici gama majoră sau minoră, ci o gamă scurtă care nu depășea granița quintă mărită, niciodată n-au descoperit o quintă și nu este în muzica scrisă clasică nici o vorbă despre muzica care să treacă dincolo de quintă." În această casă-mandală se făcea muzică. În anii 1930-1940, V. G. Paleolog a întreprins unele cercetări de folclor, de muzică. Aceluiași Victor Crăciun, care vroia să ilustreze muzical filmul *Brâncuși* pentru TV cu creațiile distinsei doamne, V. G. Paleolog îi mai spune: *„Soția mea era o muziciană perfectă, pe câtă vreme eu am pianotat oarece timp în tinerețe și pe urmă am lăsat tot, însă au primit educație muzicală copiii mei, toți trei: un pianist, un violonist și un violoncelist."* Mult mai târziu, prin 1973, am văzut benzile cu creațiile și concertele doamnei sale, pe care spunea că i le-a trimis fiului său, Dispré, de la Paris.

Bazându-se pe amintiri și pe biblioteca sa, a scris aici *Brâncuși Viziunea A, Viziunea B, Viziunea C*; și *Calendarul Păgân*, precum și câteva eseuri de estetică și studii despre Macedonski, Erik Satie ș.a. Își avea tiparnița proprie, reușind să imprime cele mai surprinzătoare și manieriste cărți.

Numai că urmează ceea ce trebuie să urmeze, ca de multe ori în istorie, aproape până la constanță pentru popoarele mici: prăbușirea în prostul și ideologicul infern. În 1952, V. G. Paleolog este „ridicat" noaptea, „judecat" și dus să ispășească, fără de vină, la munca de regularizare a apelor din subcarpații Olteniei, cu domiciliu forțat în zona Novacilor. A înaintat petiții după petiții și acte după acte să dăruiască acea casă Statului Român, Uniunii Scriitorilor, Uniunii Artiștilor Plastici, dar i s-a refuzat darul sub pretext că nu există cale ferată spre Corlate. În casa personalizată de sine netrebnicii au introdus, pe timp de iarnă, cele mai nevinovate animale: oile ceapeului. Sub ochii neștiutorilor ciobani, s-au aprins oile de la instalația termică și-au ars. Poate ca jertfă adusă lumii de sus de cea de jos, a lumii ce se răsfrânge în două chiar prin faptul de a exista al omului.

Înroșiți de supărare, netrebnicii au luat ce-a fost de luat și-au dărâmat casa, crucea cea albă din câmpie. Ca să se șteargă orice urmă sau semn al ei, au arat locul, lăsând doar o movilă de pământ, ca un mormânt gorgan. La care se adaugă alte două prăbușiri, moartea lui Brâncuși, în 16 martie 1957, și despărțirea de soție, în 1958, care pleacă la Paris, urmând și risipirea copiilor, doar Tretie rămânându-i în țară. V. G. Paleolog, spre ridicare și neuitare, mai păstra din „conac" doar chipul în două fotografii: una a casei și alta a mormântului casei. Pe prima a publicat-o în *Brâncuși-Brâncuși* (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1976, p.166). Pe-a doua... urmează o altă poveste.

■

de-ale cetății

Revelion

Radu Țuculescu

Pavel Marian este medic stomatolog. Are în jur de patruzeci de ani și e singur, fără familie. E un bărbat prezentabil, înalt, cu siluetă, cărunt ușor la tîmple. Se îmbracă întotdeauna cu deosebită grijă, însă fără ostentație.

Are o nemărginită răbdare cu clienții. Le vorbește frumos și blînd, reușind deseori să le distragă atenția de la zgomotul și durerile pricinuite de fioroasa freză. Își exercită cu multă pricepere meseria, executînd lucrări trainice. Toate aceste calități au concurat la creșterea reputației sale, iar el se străduiește să nu refuze pe nici unul din numeroșii pacienți.

Pavel Marian nu bea și nu fumează. Are o singură mare pasiune, pe lîngă meseria sa, și anume muzica. În special, muzica simfonică, dar și cea de cameră ori de jazz clasic.

Camera în care locuiește, în gazdă, este ticsită cu discuri.

După ore întregi de scormonit prin gura clienților, Pavel Marian se închide în camera lui și ascultă muzică pînă noaptea tîrziu. Unii colegi și cunoștințe se mai întreabă, nu fără indignare, de ce un bărbat ca el, cu o poziție atît de solidă, nu e în stare ori nu vrea să-și cumpere măcar o garsonieră. Mereu se mută de la o gazdă la altă, dintr-un cartier într-altul, cărînd după el geamantane cu discuri, cărți și nu prea multe haine. Unele colege nemăritate ar fi chiar dispuse să împartă cu el și greutățile și bucuriile, dar Pavel Marian se comportă cu ele la fel cum se comportă cu toată lumea: amabil și atent. Nimic mai mult.

În ajun de Anul Nou, Pavel Marian a făcut o plimbare prin oraș, așa cum îi era obiceiul în fiecare ultimă zi a anului. I-ar fi plăcut, de data asta, să fie mai multă zăpadă, care să-i amintească de anii copilăriei sale petrecute la bunici, într-un sat de munte, să-l ningă cu fulgi mari și pufoși.

A privit vitrinele, a urmărit perechile grăbite să facă ultimele cumpărături, a văzut cîteva femei frumoase ieșind de la coafor. S-a oprit un timp în orășelul copiilor. La ora aceea era pustiu, încremenit sub un strat subțire și înghețat de zăpadă. S-a mai plimbat pe străzi fără vreo țintă anume, pînă cînd a simțit că-i înghețaseră obrajii. Apoi a intrat într-un supermarket care se pregătea de închidere și și-a cumpărat o sticlă de vin spumos făcut după metoda Champagne. Fără grabă, a pornit-o spre adresa unde locuia în gazdă ca să-și petreacă revelionul în camera sa, ascultînd muzică pînă în zori, cum făcea de fiecare dată în noaptea dintre ani. Atunci cînd renasc speranțele iar optimismul primește o nouă strălucire.

Dimineața, în prima zi a noului an, camera era plină cu cioburi. Pavel Marian își spărsese toate discurile, cu un ciocănel de argint moștenit de la bunica sa, meticulos, fără grabă și fără nervi, toată noaptea, sorbind din cînd în cînd din sticla cu vin spumos făcut după metoda Champagne.

■

S-a stins din viață **Romulus Rusan**, scriitor reprezentativ și conștiință civică.

Născut pe 13 martie 1935, Romulus Rusan a absolvit liceul la Alba Iulia în 1952, făcând apoi Politehnica din Cluj (licența în 1958). A fost, pe rând, redactor la „Tribuna", la Editura pentru Literatură, filiala Cluj, la „Viața studențească", „Cinema" și „Tribuna României".

După debutul publicistic, cu critică literară, în „Steaua" (1954), a colaborat sau a deținut rubrici permanente la „Tribuna", „Steaua", „Cinema", „Luceafărul", „România literară". A primit Premiul Uniunii Scriitorilor, iar după 1990 a avut un rol major în reconstrucția simbolică a identității post-comuniste, fiind membru fondator al Alianței Civice și făcând posibil, alături de Ana Blandiana, Memorialul de la Sighet. Sub egida acestuia a editat și a îngrijit numeroase volume de mărturii și recuperări ale memoriei colective ocultate în timpul regimului comunist.

Opera de autor, după debutul editorial din 1963, cu *Râul ascuns*, numără cărți de proză și de reportaj într-o formulă cu totul personală, volume de memorial de călătorie, eseuri despre „arta și autorii filmului": *Expres 65* (1965), *Convorbiri subiective*, în colaborare cu Ana Blandiana (1971), *La început n-a fost cuvântul* (1977), *Arta fără muză* (1980), *Cauze provizorii* (1983), *O călătorie spre marea interioară*, I-II (1986, 1988).

Despre America ogarului cenușiu (1977), carte citită de mai multe generații, Mircea Zaciu scria că este una „fermecătoare", cu virtuți de prozator ce „primează în dezordinea impresiilor, a incidentelor epice, în schițele de portrete, luate din mers, în surprinderea pe viu a unei atmosfere, cu autenticul ei".

Prin dispariția lui Romulus Rusan, Uniunea Scriitorilor din România și întreaga noastră comunitate intelectuală suferă o grea pierdere.

Puncte de echilibru: Mircea Tiberian/ Chris Dahlgren/ John Betsch – *Both Sides of the River* (Societatea de concerte Bistrița, 2016)

Theodor Constantiniu

Celebra maximă a filmelor cu *Spiderman*, „with great power comes great responsibility", pare a fi, pentru Mircea Tiberian, ideea pe care s-a clădit cel mai recent album al său, *Both Sides of the River*. După cum menționează și pianistul în cele câteva cuvinte ce apar pe prima copertă interioară a discului, libertatea pe care o oferă genul muzicii improvizate a fost de multe ori prost înțeleasă, sau, dacă nu, măcar prost folosită. Pus față în față cu o serie practic nelimitată de posibilități, artistul trebuie să fie capabil să articuleze un produs coerent și nu să apeleze la o serie de artificii și excentricități care, până la urmă, nu fac decât să ducă în derizoriu practica muzicii improvizate.

Pornind de la acest crez, Mircea Tiberian expune în *Both Sides of the River* propria sa versiune de „responsabilitate" creatoare. Alături de doi vechi colaboratori, Chris Dahlgren la contrabas și John Betsch la tobe, pianistul propune o serie de șapte momente muzicale, total sau aproape total improvizate. Inițiativa aceasta nu e una singulară: Tiberian e unul dintre puținii, dar consistenții muzicieni români care s-au avântat, cu regularitate de-a lungul anilor, în apele învolburate ale improvizațiilor spontane. Tot în aceeași formulă instrumentală a apărut și albumul *Ulysses* (2007) sau, cu Maurice de Martin la tobe, *Intelligence is all around* (2010).

Componențele camerale, de trei sau patru instrumente, au fost, până acum, cele alese de Tiberian pentru cele mai îndrăznețe explorări sonore ale sale. Cu fiecare din aceste ocazii, rezultatul s-a dovedit a fi surprinzător prin neprevăzut și subtilitate, fără a păcătui prin excesivitate sau prin recursul la artificii gratuite. Un rezultat similar apare și pe *Both Sides of the River*; dacă ar fi să plecăm de la titlul albumului, am putea spune că muzica inclusă aici se străduiește să mențină în echilibru două laturi spre care poate evolua discursul muzical contemporan: fie spre experiment, abstractizare și izolare într-un grup restrâns de ascultători, fie spre accesibilitate, simplificare și deschidere către grupe tot mai largi de public. Între aceste două posibilități, albumul de față încearcă să demonstreze că produsele artistice ce au la bază experimentul nu trebuie să fie neapărat ermetice ca sens și semnificație, că ele pot fi, așadar, accesibile, fără ca prin asta să-și piardă din consistență.

Acest tip de abordare, caracteristic pentru proiectele muzicale ale lui Mircea Tiberian, are însă, în unele momente de pe *Both Sides of the River*, și rezultate mai puțin reușite. Ferindu-se de cantonarea într-o zonă experimentală, libertatea improvizației este dirijată spre teritorii mai sigure, cei trei muzicieni vrând parcă să dovedească că jazzul *free* poate da naștere și unor momente ce pot fi asimilate mai cu ușurință unor sonorități convenționale. Însă în aceste situații (a treia piesă, de exemplu, cea care dă și numele albumului) muzica pare că se învârte în cerc, fiind lipsită atât de îndrăznelile *free*-ului, cât și de rigorile structurale ale unor stiluri mai zgârcite în libertăți decât improvizațiile colective practicate pe acest disc. Din fericire, asemenea momente nu sunt frecvente. Cele mai captivante piese sunt și cele de o durată mai scurtă, extensia temporală redusă facilitând probabil concentrarea ideilor creatoare: *Stretto*, cu a sa captivantă interacțiune între muzicieni și cu densele, dar sulpele, linii melodice ale pianului, sau *So simple*, cu al său aer de baladă pop, inspirat inserată în sonoritățile mult mai „dure" ale albumului. Se remarcă, deasemeni, prin umor și vioiciune, temele propuse de contrabasistul Chris Dahlgren, *Stretto* și *Tuscarora*. Nu sunt mai puțin interesante nici *The crossing*, cu un subtil balans ritmic și melodic (unde Tiberian reușește, spre final, să transforme pianul său în doi actanți diferiți ce se completează reciproc) sau *Never been to Alabama*, evocativă, cu tușe bluesy.

Calitatea ansamblului este aici esențială: comunicarea fără rest dintre cei trei muzicieni este, poate, factorul esențial în configurarea produsului final. Fluiditatea melodică a lui Mircea Tiberian este completată de cea ritmică a lui John Betsch, acesta din urmă reușind parcă să învăluie și să conducă întreaga desfășurare sonoră prin ritmica sa incisivă și mereu surprinzătoare. Privit în ansamblu, albumul este unitar, cei trei muzicieni folosind cu consecvență același tip de exprimare. Pe de altă parte, acest avantaj nu-l salvează de o anumită liniaritate căci, deși imaginativă, muzica trio-ului lasă senzația, pe unele pasaje, unui registru fix de soluții. Lipsesc aici contrastele mai pronunțate sau acumulările de tensiune (cu excepția creșterii treptate a densității din *Passacaglia*), elemente ce ar fi putut da un contur mai pregnant întregului traseu artistic. Ar fi însă o greșeală să judecăm albumul de față doar după lipsa unor elemente ce țin mai degrabă de construcția suprafeței exterioare a discursului (și care de multe ori pot fi doar niște simple ornamente); *Both Sides of the River* are multe de oferit, dar pentru asta ascultătorul trebuie să depășească suprafața exterioară și să descopere luxuriania unui interior în care bătăi, note și accente sunt mereu dispuse în cele mai variate ipostaze.

■

“Radio-ul online trebuie să reprezinte acel altceva, pentru că lumea s-a schimbat”

de vorbă cu realizatorul radio Sorin Szucsik

RiCo și Sorin Szucsik

altRadio este un post online care a crescut într-un an cât alții în șapte… Din dorința de a-l cunoaște mai bine pe inițiatorul proiectului timișorean, am realizat următorul interviu cu... hunedoreanul Sorin Szucsik. „A fost inițial o joacă de-a radio, după care am identificat o nișă în comunitate pe care avem și dorința și putința de a o acoperi cu succes. Mai în glumă, mai în serios, în anumite medii ne place să ne numim „radio underground”. Și uite-așa, pas cu pas, altRadio a devenit primul radio on line din Timișoara care emite 24/24.“

RiCo: – *Când te-a prins microbul muzicii?*

Sorin Szucsik: – Era în 1990, aveam 6 ani. Vecina mea făcuse rost de antenă satelit și receiver dar nu o putea poziționa pentru a prinde nemții și așa m-am pricopsit cu o ”parabolică” la mine în balcon. Evident că înțelegerea presupunea ca eu să am tras firul cel prețios. Așa am descoperit MTV (Tina Turner, Michael Jackson etc).

– *Ai studiat vreun instrument muzical în copilărie sau ai fost doar consumator de muzică?*

– Consumator dintotdeauna. Mama îmi cumpărase un radiocasetofon când aveam 10 ani și bineînțeles că am ascultat la radio toate topurile muzicale din anii ‘90. Trăgeam pe casete piesele noi și dup-aia mă lăudam cu ele la școală. În plus am avut un avantaj faptul că sora mea (mai mare cu 5 ani ca mine), nu avea voie la discotecă fără mine. Și uite așa de la 11 ani mergeam în weekend la discotecă. Mă lăsau să intru pentru că eram înalt.

– *Ai prins epoca Atomic TV adolescent fiind; ce influență a avut acest post de televiziune asupra ta?*

– Atomic TV pentru mine e similar cu primul meu televizor color. Tot mama găsise 100 de mărci pe jos (ciudat, nu?) și a hotărât să investească în înlocuirea vechiului Diamant 2520 cu un televizor color second hand fără telecomandă. Băgasem cablu și puteam memora 8 canale. Atomic TV a fost unul din câștigători. Viață lungă nu a avut că a fost forjat intens cu niște jocuri video (Terminator vă spune ceva?), dar una peste alta am prins marea revenire a lui Dr. DRE, au fost Limp Bizkit, Linkin Park, Prodigy și bineînțeles idioțeniile dance românești cu care ne ”delectam” ochii și urechile: Double-D, MB&C, N&D, RoMania etc. De curând am făcut un experiment arătându-le copiilor mei videoclipuri românești din anii 90. Radu a zis că nu prea e mare diferență față de cele de acum. Un decor abstract și multă piele (am fost subtil). Doar machiajul e diferit.

– *În ce măsură te-a afectat pe tine personal tragedia de la Colectiv din 2015?*

– A fost un amalgam de sentimente și trăiri. Am avut o întâlnire fulger cu Vita de la Implant pentru Refuz. El organiza evenimentul caritabil Împreună Rezistăm la Timișoara pe 14 noiembrie și îmi propusese să prezint evenimentul împreună cu Mimo Obradov. Am fost copleșit de tot ce s-a întâmplat acolo. În seara aceea Timișoara a dat tot ce e mai bun în materie de muzică: trupele au fost la înălțime, sunetiștii au fost perfecți, organizare la minut. Chiar și acum se mai povestește de acest eveniment ca fiind un etalon în materie de profesionalism și solidaritate. Și tot atunci am sărbătorit 1 an de altRadio. Dar n-am spus nimănui.

– *Ai crescut la Orăștie și ai făcut școala de televiziune la București… de ce nu ai ales să studiezi la Timișoara sau Cluj?*

– Ai citit CV-ul de pe bestjobs sunt sigur :). E un pic mai complicată treaba. Am stat până la 18 ani în Simeria. Apoi, după terminarea liceului am plecat la Orăștie la bunici. Acolo m-am angajat la Radio Color Orăștie și începusem facultatea. După un an m-am lăsat de școală și m-am concentrat pe radio. Școala de televiziune de la București a fost de fapt un curs intensiv de voice-over …de trei zile. În rest mă consider un absolvent al Facultății de Autodidactică.

– *Cum ai ajuns să lucrezi în radio?*

– Eram la liceu în clasa a XI-a. Un coleg m-a rugat să mă duc la DJ-ul care punea muzică în pauză pentru a face o dedicație unei fete. Ajuns acolo, DJ-ul era foarte ocupat cu derularea casetelor și a spus să fac eu dedicația la microfon. Aș putea spune că a fost dragoste la prima vorbire. De atunci m-a prins microbul. După liceu au urmat aproape zece ani de radio la Orăștie, un an la Radio Reșița …și doi ani de altRadio.

– *Cum consideri că ai reușit să redefinești radioul autohton în mediul online?*

– Încă nu am reușit în totalitate, dar experimentăm. Simt că ceva lipsește. Radio-ul online trebuie să reprezinte acel altceva, pentru că lumea s-a schimbat. Și de aceea, încet - încet vreau să remodelez radio-ul online și totodată să se desprindă din formatul vechi, clasic al radio-ului în FM. De exemplu acum pe FM poți asculta ce vrei, că ai de unde alege. În online asculți ce vrei, când vrei. Podcasturile îți stau la dispoziție.

– *Ce părere ai de modul în care evoluează presa muzicală autohtonă online?*

– Aici sunt subiectiv. Dacă o luăm din punct de vedere „altRadio”, aș putea spune că sunt mulțumit. Nu sunt trupe multe, dar fac treabă bună. Dacă e să vorbim de muzica Moga-Haha-istă, îmi pare rău dar nu îmi stresez urechile cu așa ceva. Am impresia că în sfera muzicală comercială apare un tipar cu influențe din ce în ce mai manelistice (sunt rău aici, știu, dar sincer).

– *Prin ce consideri scena muzicală timișoreană mai răsărită față de celelalte scene muzicale din țară?*

– Dacă stau în Timișoara normal că mi se pare că e mai răsărită. Ce pot spune cu mâna pe inimă e că toată suflarea muzicală din Timișoara e de treabă. Oameni faini, politicoși, de bun simț, și cu multă dăruire artistică. Dă-mi voie să îl citez pe Mihai Berdeiu, chitaristul trupei Sonatic, care tocmai terminase concertul de la Semifinala GBOB Banat din Timișoara: ”Mi-a fost foame, mi-a fost foame de scenă!”. Cu așa oameni faci treabă fainâ.

– *Ce părere ai de faptul că Timișoara este Capitală culturală europeană în 2021 și în ce sens consideri că ar trebui să se dezvolte scena culturală timișoreană în următorii ani ca să fie pregătită pentru acest moment istoric?*

– E o șansă mare pentru Timișoara. În discuții avute cu diverși timișoreni a reieșit faptul că orașul a fost lăsat deoparte de la revoluție încoace. Acum a sosit în sfârșit timpul pentru a da tot ce e mai bun din punct de vedere cultural și a dovedi asta întregii Europe …și va reuși. Dincolo de clădiri impozante și monumente, oamenii sunt cei care dau suflet oricărui act cultural, iar aici oamenii sunt frumoși!

– *Care sunt formațiile autohtone tinere pe care le asculți și urmărești cu drag în pragul anului 2017?*

– ALL Friends Band mi se pare că au făcut un progres foarte mare anul acesta. Monokrom mi-au plăcut pentru că încă se simte acea inocență, acea dăruire extraordinară pentru muzică. Within The Nova mi se pare că sună foarte bine și sunt nou veniți în sfera rock timișoreană.

– *altRadio a devenit primul radio on-line din Timișoara care emite 24/24; v-ați mutat recent într-un spațiu generos la Casa Studenților; care ar fi următorii pași de dezvoltare în 2017 și care este țelul tău pe termen lung?*

– Vreau pentru 2017 să continuăm cu transmisiunile în direct ale concertelor din Timișoara. Punem la cale o serie de concerte LIVE în studio. Se vor auzi pe altRadio și vedea pe facebook. Totodată ne dorim o implicare mai mare a studenților în altRadio. Deja au o emisiune săptămânală realizată și prezentată în totalitate de ei. Și aș vrea să revin și eu la microfon. Ciudat nu? Anul 2016 a fost așa de încărcat încât nu am mai avut timp de o emisiune a mea. Din ianuarie promit să revin.

Interviu realizat de
RiCo

■

Jazz tânăr în festival de tradiție, la Casa Studenților Cluj

Virgil Mihaiu

Big Band Gaio, dirijor St.Vannai

Finele lui 2016 a adus jazz-fanilor clujeni câteva compensații pentru pierderile suferite de comunitatea jazzistică română în acest an. Mă refer la succesivele decese înregistrate în iarnă – medicul Mircea Cazacu (în etate de 70 de ani), primăvară – medicul și veteranul mișcării jazzistice transilvane, Ion Pitty Vintilă (la 80 de ani), apoi, în vară – speologul și neîntrecutul animator al vieții jazzistice, Iosif Viehmann (cu câteva zile înainte de a împlini 91 de ani). Lor li se adaugă nume importante pentru dezvoltarea acestei muzici în țara noastră, cum au fost Marius Popp și Adrian Enescu.

Ca atare, ediția cu numărul XX a Festivalului *Jazz Napocensis* a început sub auspicii sumbre. Cu toate aceastea, etern tânărul ei organizator – profesorul și șeful de orchestră Ștefan Vannai – a reușit să o facă memorabilă. Mai întâi, prin continuarea valoroasei tradiții a Concursului de Jazz dedicat tinerelor talente. Juriul avu următoarea componență: prof. Ștefan Vannai, Pavel Puşcaş – estetician și profesor la Academia de Muzică *G. Dima* din Cluj, Marius Marchiș – muzician și notoriu promotor muzical în mediile audio-vizuale, Theodor Constantiniu – lector la AMGD și avizat comentator de jazz, precum și, cu voia dvs., subsemnatul. Misiunea juriului s-a vădit a fi dificilă, datorită abundenței de talente existente la noi. Motiv de mare satisfacție, dar și de preocupare, având în vedere perspectivele acestora în condițiile unei conjuncturi geopolitice ... deloc jazzistice. Consemnez aci doar principalii câștigători ai pașnicei competiții, conștient că (la fel cum s-a întâmplat de două decenii încoace) cei mai perseverenți dintre ei au șanse să devină vedetele jazzului de mâine: vocalista Alina Mihocaș și flautista Grațiela Bejinaru, ambele studente ale reputatului profesor Horia Făgărășanu de la Timișoara; constănțeanca Diana Iuga, cu o evoluție surprinzător de dezinvoltă la violă, acompaniată de pianistul basarabean Cristian Postoroncă și de bateristul (premiat și el) Paul Gaciu; vocalistul Sandu Bantaș din Chișinău, în mare progres după debutul său la Concursul Studențesc de Jazz de la Târgu Mureș din primăvara trecută. Printre speranțe se înscrie, de asemenea, excelentul ghitarist cubanez stabilit la Cluj Javier Leyva, câștigătorul moral al categoriei *cel mai bun instrumentist*. Din fericire, Javier fu integrat unui grup de reale perspective – *Spa Jazz Band* – îndrumat de către inteligentul pianist/compozitor/aranjor Ony Rodilă la Școala Populară de Artă *Tudor Jarda* din Cluj. În același context, o apreciabilă prezență exotică a fost vocalista libanezo-franceză Ariqat Maissovn (îi transcriu numele conform fișei de concurs). Ar mai fi de amintit, gracila vocalistă Mara Kovacs, elevă de gimnaziu, cu serioasă implicare jazzistică ghidată de părintele ei. Înainte de a vă prezenta pe laureații Marelui Premiu, se cuvin amintite contribuțiile esențiale la reușita Concursului și a Galei, datorate directorului Casei de Cultură a Studenților, dl. Flavius Milășan, doamnei Corina Schmidt, lidera Asociației *Art of World* din Karlsruhe/Germania și directorului Clubului Cultural Studențesc al Universității Tehnice Cluj, ing. Lucian Revnic.

Grație colaborării cu *Art of World*, publicul clujean a făcut cunoștință cu unul dintre principalii ghitariști ai marii școli de jazz din Cuba: Danny Labana Martinez. Cu o spontaneitate specifică zonei culturale din care provine, DLB a reușit să prepare – în timp record – un recital în compania celor trei laureați ai Marelui Premiu, membrii *Trio*-ului *Răzvan Pârvu*. Pe lângă liderul pianist, din acest grup fac parte basisul Alexandru Diaconu și bateristul Iustin Rusu. Cei trei foarte tineri muzicieni, formați în cadrul Modulului de Jazz condus de Romeo Cozma la Conservatorul din Iași, au impresionat prin muzicalitate, individualități deja conturate, dar și coerență, maturitate, adaptabilitate, nu doar în complexele compoziții propuse de Pârvu, ci și în acompaniamentul furnizat vocalistului Bantaș, precum și ghitaristului Labana Martinez. Versatilul muzician cubanez, capabil să acopere ample zone stilistice și să stabilească instantaneu raporturi de simpatie cu publicul, a apreciat la modul superlativ empatia muzicală dintre el și colaboratorii săi români. Idealmente, interacțiunea dintre acești artiști ar merita să fie continuată și fructificată pe viitor. Amintesc și implicarea Bibliotecii de Studii Latino-Americane în organizarea reușitului recital.

Conform tradiției, Gala debutase cu recitalul big band-ului *Gaio*, dirijat de Stefan Vannai, având o garnitură interpretativă remodelată în conformitate cu oferta studențească a instituției patronatoare, Academia de Muzică *G. Dima*. Deocamdată, i-am remarcat – fugitiv – pe cei câțiva saxofoniști (o noutate în peisajul, întotdeauna problematic, al secției de *reeds*), pe pianistul Matyas Bereczki, trombioniștii Alexandru Cristea, Timotei Torje, Rodion Gheorghiță, trompetistul Viorel Mureșan, bateristul Paul Gaciu... Fără să apeleze la virtuozisme lipsite de acoperire, orchestra astfel remaniată are deja un sunet plăcut, maleabil, ce promite o dezvoltare pe măsura anvizajatelor aniversări din proximul sezon: 35 de ani de la înființarea big band-ului de tineret *Gaio* (cea mai longevivă grupare de acest gen din România) și 20 de ani de existență a Modulului de Jazz de la Academia de Muzică din Cluj.

De mai bine de un an, profesorul de notorietate internațională Mircea Ardeleanu conduce

Nicolas Simion-sax, SorinRomanescu-ghitară

Danny Labana Martinez

două ansambluri de percuție la aceeași Academie de Muzică. Unul dintre ele activează și sub egida Centrului Cultural *Casa do Brasil* din Cluj, purtând o denumire adecvată: *TranssilvaBras Percuss*ão. Junii componenți ai acestei formații au încântat publicul cu un program alcătuit, majoritar, din piese ale unor compozitori contemporani latino-americani, dar și din prelucrări pronunțat percusive pe teme de factură jazzistică. Iată numele acestor interpreți abia trecuți de 20 de ani, cu frumoase perspective: Nichita Domide, Toni Vântur, Gergely Reman, Miruna Davidoaie, Sebastian Pop, Ferenc Ercsei, Călin Lup.

Punctul culminant al Festivalului *Jazz Napocensis* a fost atins prin recitalul Duo-ului Nicolas Simion/saxofoane & Sorin Romanescu/ghitară electrică. Cei câțiva ani de colaborare pe care îi au la activ se reflectă într-o admirabilă coeziune interpretativă, relevând valențe esențiale pentru arta jazzistică: spontaneitate, ingeniozitate, abilitatea de a reinventa pe trama unor piese provenind din cele mai diverse domenii expresive – blues, bop, jazz modal, avangardă... Deși mai cântaseră destul de frecvent la Cluj, Simion și Romanescu au izbutit să ne surprindă încă o dată, cu improvizațiile lor avântate, pline de șarm, și cu imprevizibile schimburi de idei la înaltă tensiune estetică. Dacă Nicolas Simion face parte dintre consacrații jazzului european actual, colegul său a înregistrat uimitoare progrese, atât în planul tehnicii, cât și al sensibilității. Un program pe care toți cei prezenți l-au receptat cu maximă identificare afectivă.

De altfel, succesul întregii Gale poate fi atestat prin înregistrările realizate cu această ocazie și, totodată, prin entuziastele aplauze și comentarii ale celor prezenți. Rămân la convingerea că o asemenea reușită s-ar cuveni a fi mediatizată pe cât posibil mai alert, cu un afiș corespunzător, cu avanpremiere în mass media, și – evident – prin necesara implicare a unei echipe organizatorice, fie și pe bază de voluntariat. Capitalul de prestigiu acumulat de *Jazz Napocensis* merită o susținere și valorificare pe măsură din partea autorităților clujene. ■

Secvențe cu Alexandru Tatos

Ioan-Pavel Azap

Primul film de ficțiune românesc, astăzi pierdut, este *Amor fatal*, realizat în 1911 de Grigore Brezianu (1891-1919). În 1912, apare, tot în regia lui Grigore Brezianu, cu ocazia împlinirii a 35 de ani de la proclamarea independenței României față de Imperiul Otoman, lungmetrajul *Independența României*, o superproducție care a însemnat și un mic succes european, filmul fiind cumpărat și difuzat în Austro-Ungaria, Franța și, după unele surse informative, în Anglia, Germania, Rusia, Italia. După aceasta, în filmul românesc au urmat decenii de căutări, fără nimic semnificativ. Abia în 1943, Jean Georgescu (1904-1994; a lucrat anterior 10 ani la Paris ca actor, scenarist, regizor), realizează *O noapte furtunoasă*, adaptare după piesa de teatru omonimă a clasicului literaturii române Ion Luca Caragiale (1852-1912), film care ne aliniază la valorile cinematografiei europene.

Despre o industrie de film în România se poate vorbi abia odată cu venirea comuniștilor la putere, care, înțelegând importanța propagandistică a filmului, au pus la punct atât infrastructura (prin construirea, lângă București, a Studioului Cinematografic de la Buftea, început în 1950, terminat în 1959), cât și învățământul de profil (prin înființarea, în 1950, la București, a Institutului de Artă Cinematografică și a Institutului de Teatru „I. L. Caragiale", prin unificarea cărora ia naștere în 1954 Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" – azi Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale"). În primii ani predomină filmul de propagandă ideologică, dar treptat producția se diversifică, crescând nu doar cantitativ, ci și calitativ.

Spre deosebire de majoritatea țărilor din blocul socialist (Polonia, Cehoslovacia, Iugoslavia, Ungaria ș.a., fără a mai vorbi de U.R.S.S), nu există, în comunism, o școală de film românească, ci doar valori individuale, regizori ca: Jean Georgescu, Paul Călinescu, Victor Iliu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie ș.a. Abia în anii '70 se impune o generație de regizori, numită chiar Generația '70, având-i ca reprezentanți principali pe: Mircea Veroiu, Dan Pița, Mircea Daneliuc, Nicolae Mărgineanu, Stere Gulea, Constantin Vaeni ș.a. Acestei generații i se alătură și Alexandru Tatos – regizor de teatru ca formație, dar cu o certă vocație pentru film.

Unul dintre cei mai importanți regizori români de film, cu o operă unică prin coerență estetică și verticalitate morală, Alexandru Tatos (București, 9 martie 1937 – București, 31 ianuarie 1990) a fost

Alexandru Tatos

o prezență socială și profesională discretă, dar veritabilă. Firescul, naturalețea, autenticitatea și, nu în ultimul rând, inefabilul filmelor sale depășesc și fac superfluă discutarea operei în termeni de: capodoperă, geniu, maestru. Alexandru Tatos are marea și atât de rar întâlnita calitate de a fi sincer fără a cădea în patetic, de a spune adevărul fără a fi tezist, de a fi veridic cinematografic fără a fi mimetic.

Neavând vocația dizidenței, ci doar pe cea a artei, Alexandru Tatos nu a fost un protestatar, – dar un revoltat, da –, nici un curajos conjunctural. În filmele sale întâlnim viață autentică, necosmetizată, dar nici împinsă la limita deriziunii ori a sordidului. Cerbicia funciară, dorința ieșită din comun de a face film au făcut ca, la doar cincizeci și doi de ani, să lase în urmă o operă de excepție, nouă filme care, marea lor majoritatea, abia acum, după decenii de la premieră și de la moartea autorului lor și după depășirea contextului social-politic în care au fost realizate, își dezvăluie adevărata valoare, perenitatea. Alexandru Tatos este, credem, regizorul cel mai împlinit al cinematografiei române din perioada comunistă. Filmele sale constituie unul dintre cele mai personale, mai coerente și mai durabile demersuri regizorale din cinematografia română.

Cele nouă filme realizate de Alexandru Tatos sunt: *Mere roșii* (1976; portretul unui „erou" al României anilor '70, medic de profesie, care are un ideal personal, nu unul colectiv, doctrinar), *Rătăcire* (1977; film accentuat propagandistic, cu toate încercările disperate ale regizorului de a atenua rizibilul, pe tema emigranților din România socialistă), *Casa dintre câmpuri* (1979; plasat în mediul rural, este unul dintre puținele filme românești de actualitate realizate în comunism care nu falsifică realitatea, autentic document de epocă), *Duios Anastasia trecea* (1980; construit cu migală și finețe, readuce mitul Antigonei în vremea celui de Al Doilea Război Mondial), *Secvențe...* (1982; capodopera regizorului, o dezbatere despre adevăr: cel al artei, dar și cel vieții, balanța înclinând – cu mijloacele artei! – spre viață), *Fructe de pădure* (1983; o poveste de iubire fără happy end, desfășurată într-un realist decor social al epocii, plină de adevăr și căldură umană.), *Întunecare* (1985; ecranizare a unui roman clasic al literaturii române, *Întunecare* este, cu toate neîmplinirile sale, opera unui regizor aflat în permanentă căutare a adevărului artistic), *Secretul armei... secrete!* (1987; sub forma comediei muzicale avem de-a face, de fapt, cu o dezavuare a ipocriziei politice, a cinismului indus de sentimentul puterii, fiind unul dintre puținele filme politice românești autentice), *Cine are dreptate?* (1989; pornind de la un scenariu conformist, o avarie într-o uzină socialist, filmul se transformă pe nesimțite într-o analiză lucidă a avariei morale a societății comuniste din România anilor '80).

Alexandru Tatos este, de asemenea, autorul unui foarte important, ca document al epocii, *Jurnal*, ținut între anii 1973-1990, publicat postum.

(Fragment din volumul cu același titlu,
în curs de apariție la Ed. Noi Media Print, București)

■

Geanta și testamentul

Alexandru Jurcan

M-am documentat și am rămas perplex: Florence Foster Jenkins a existat în realitate. Mi se părea mie că știam subiectul, dar... de unde? Memoria s-a repezit spre filmul lui Xavier Giannoli – *Marguerite* – din 2015, cu Catherine Frot în rolul cântăreței lipsite de talent. Filmul era vag inspirat din viața lui Florence, care lua ore cu cântărețul Pezzini. Soțul ei nu reușea nicicum să-i spună crudul adevăr. La marele concert, corzile ei vocale cedează, ajunge la spital, iar acolo o așteaptă adevărul penibil: înregistrarea vocii ei. Auzindu-se, ea moare subit.

Regizorul Stephen Frears a realizat în 2016 filmul *Florence Foster Jenkins*, respectând în detalii biografia personajului, ajutat de uluitoarea Meryl Streep în rolul titular. O admirasem în 2015 în rolul unei rockerițe din filmul *Ricki and the flash*, unde mergea la nunta fiului său cu formația, transformând orice atitudine burgheză într-un visceral haos modern. În rolul lui Florence, Meryl e desăvârșită, nebănuită, perfectă. În rolul soțului joacă mai bine ca oricând Hugh Grant, cel care a ținut batjocoritorii departe de Florence, acceptându-i pasiunea pentru muzică, dând bani în stânga și-n dreapta, mințind-o cu tandrețe. Sarea și piperul filmului e actorul Simon Helberg în rolul pianistului Cosme. Are o față de clovn umil, cu o timiditate gata să izbucnească în râs necontrolat, mic de statură, curios să știe ce ține Florence în geanta aceea de piele. Ce ține? Testamentul. Vede ea cine mai merită să fie trecut acolo: chiar Cosme!

Nimeni n-o poate împiedica pe Florence de la dezastru. Ea crede, încurajată fiind, în vocea ei, distrusă de sifilisul contractat în tinerețe de la primul soț. Pe marea scenă, ea aude detractorii (pe bună dreptate):„Coboară, ești un gunoi! Cântă mai rău ca maică-mea!”. După concert, soțul cumpără ziarele cu cronicile denigratoare, dar Florence va găsi unul într-o pubelă. Revelația adevărului! („Împăratul e gol...”)

Soțul crede în minciuni necesare, ca să-și poată trăi idila cu o amantă. Cosme acceptă acel compromis de dragul banilor. În mijlocul unei ipocrizii pitorești, Florence devine un personaj tragic. Născută în 1916, ea a sucombat după ridicolul concert de la cei 76 de ani ai săi, unde batjocoritorii n-au mai putut fi ținuți în frâu. Cu costume flamboaiante, cu piruete neinspirate, cu mâinile pe șolduri, cu stridențe oribile, ea hrănea adesea cinismul uman, nevoia de... circ. Diletantism, plus o doză de megalomanie. Toleranța mergea mână în mână cu o distracție plină de cruzime. Somnul intoleranței a creat un fel de monstru muzical, dar care avea tenacitate și generozitate. ■

Miracolul zilelor de iarnă

Ioan Meghea

Zilele astea m-am gândit să-mi fac o listă cu filmele sărbătorilor de iarnă. Și asta pentru că sunt bunic, am și eu două nepoțele, Ani și Maia. De o vreme, sosite în țară din America unde pe vremea asta, altădată, într-o veselie totală ele cântau *Silent Night, Holy Night*, melodie cântată în peste 180 de limbi de milioane de persoane, uneori fetele mă întreabă despre ce se mai întâmplă în zilele de iarnă, despre obiceiuri, tradiții, semnificații, dacă „moșul” e, sau nu, dacă... Știam că toate astea le găsesc prin cărți dar și prin filme pentru că cinematografia, în decurs de 100 de ani, a avut grozava inspirație de a strânge copiii pe lângă ea și cu filmele sărbătorilor de iarnă. Așa au apărut *Un Crăciun de neuitat*, *Ernest salvează Crăciunul*, *Crăciun în Țara Minunilor*, *Poveste de Crăciun* și multe altele. Tema? Pregătirile de marea sărbătoare, despre renii și piticii lui Moș Crăciun, cadourile Moșului, bucuria celor mici și nu numai.

Și acuma, puțină istorie pentru nepoatele mele și pentru încă vreo câteva milioane de micuți. În 1927, Markus Rautio, un prezentator de emisiuni pentru copii la postul național de radio finlandez, a declarat că Moșul locuiește pe un munte în Laponia. Astăzi pare aproape sigur însă că Moș Crăciun și cei 11 spiriduși ai lui stau bine ascunși undeva pe muntele Korvatunturi în Laponia, Finlanda, în apropiere de granița cu Rusia. Serios! Cum reușește Moșul să se miște atât de repede, într-o noapte, din Laponia până în casele tuturor copiilor din lume? Cu foarte multă vreme în urmă, Moș Crăciun și spiridușii săi au descoperit o formulă specială, secretă, a prafului magic pentru reni, care îi face să zboare. Grozav! Acest praf magic este împrăștiat peste fiecare ren cu puțin timp înainte de a pleca din Laponia, în ajunul Crăciunului și este suficient pentru a-i face să zboare întreaga noapte în jurul lumii. Cam asta e istoria...

După cum vă spuneM, cinematografia nu putea sta deoparte de marile sărbători ale iernii și de multele întâmplări de atunci. Astăzi o să ne oprim la una din multele pelicule care au făcut deliciile copilăriei părinților noștrii: *Miracle on 34th Street*, un film perfect pentru a fi vizionat de cei care nu mai cred în Moș Crăciun.

Filmul a avut premiera în anul 1947 în Statele Unite. A fost regizat de George Seaton și rolurile principale au fost interpretate de actorii Maureen O'Hara, John Payne și Natalie Wood. Regizorul a ales actorii momentului: Maureen O'Hara vedetă a vârstei de aur a Hollywoodului, anii 1940-1950, actrița aceasta a jucat în peste 60 de filme, fiind considerată în acea vreme una dintre cele mai frumoase femei din lume, supranumită „regina Technicolorului” pentru părul său roșcat aprins și ochii verzi. Natalie Wood a fost actrița despre care marele Orson Welles a spus: „Natalie era o adevărată profesionistă atât de bună, încât era înfricoșătoare” și rolul ei din *Miracle on 34th Street* a propulsat-o în rândul copiilor-star de la Hollywood. Premiile cinematografice nu au întârziat să apară: Premiul Oscar pentru cel mai bun actor în rol secundar - Edmund Gwen, premiul Oscar pentru cel mai bun scenariu adaptat - George Seaton, premiul Oscar pentru cea mai bună poveste originală - Valentine Davies, premiul Globul de Aur pentru cel mai bun actor în rol secundar - Edmund Gwen și nu în ultimul rând, premiul Globul de Aur pentru cel mai bun scenariu - George Seaton.

Haideți să vedem, dragi copii, despre ce este vorba. Kriss Kringle e un bătrânel tare simpatic care întâmplător, seamănă mult cu Moș

Crăciun. Și pentru că marele magazin Cole's avea nevoie de un Moș Crăciun, el se potrivea perfect pentru treaba asta și așa devine în scurt timp cel mai iubit om din New York. Susan, o fetiță drăgălașă și mama ei, Doris, manager la Cole's par a fi singurele care nu cred în Moș Crăciun. Doris (Maureen O'Hara) și-a educat fiica, Susan (o foarte tânără Natalie Wood) să nu creadă în miracole și, mai mult, nici în Moș Crăciun. S-au mai văzut treburi din astea. Una peste alta, nici managerii magazinului concurent nu cred și înscenează moșului comiterea unei infracțiuni pentru a fi arestat sau închis într-un ospiciu. Urâtă treabă, zău așa!

Astfel, când Fred, un fel de bonă și aspirant la mama sa, o duce pe Susan să îi spună dorințele de Crăciun Moșului, aceasta nu crede adevărata natură a acestuia și, într-un târziu, îi cere imposibilul: o casă adevărată pentru ea și mama sa, unde să își reînceapă viața. Sarcină grea pentru oricine, dar nu și pentru miracolele lui Moș Crăciun! Miracolul acesta, miracolul Crăciunului se va dezvălui în adevărata lui splendoare și va uimi lumea. Dragă Ani, dragă Maia, iubiții mei copii, să știți că Moșul și ceea ce îl înconjoară este reprezentat nu doar de o ființă și de cadourile acestuia, ci din lucrurile mici, de bunătate, de acțiunile și gândurile bune ale tuturor. Chiar și ale voastre. Copii mei, Moș Crăciun există, iar de Crăciun mai mult ca oricând e timp pentru miracole! ■

Urmare din pagina 36

DADABRANCUSI
Cum să evadezi din Labyrinth!

început, scriitorii Hugo Ball și Richard Hülsenbeck și artistul plastic Hans Arp, urmând apoi pictori ca românul Marcel Iancu, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Max Ernst și Kurt Schwitters.

Manifestul dadaist - publicat abia în 1918, într-un prim și unic număr al revistei Cabaret Voltaire - răspundea absurdului prin absurd. Marcel Iancu scrie: "Ne-am pierdut încrederea în cultura actuală. Tot ceea ce este, la momentul actual, trebuie distrus, demolat. Trebuie să reîncepem actul creației pornind de la o tabula rasa. La Cabaret Voltaire, noi vrem să zguduim ideile, opinia publică, educația, instituțiile, muzeele, bunul simț așa cum este el definit la momentul actual, pe scurt, tot ceea ce ține de vechea ordine." Iar Tristan Tzara va da definiția ultimă a acestui curent care a trecut dincolo de granițele *Cabaretului Voltaire*: „Dada se aplică la orice, dar nu este nimic; este punctul în care DA și NU și toate contrariile se întâlnesc, nu în mod solemn, în castele filosofale, ci simplu, la colțuri de stradă, asemeni câinilor și lăcustelor... Ca totul în viață, Dada este inutil... Dada fără pretenții, așa cum ar trebui să fie viața. [...] Dada se îndoiește de tot."

La exact 100 de ani de la primele întâlniri de la Cabaret Voltaire, Dan Mircea Cipariu & Mihai Zgondoiu propun un dialog cu B R Â N C U Ș I, în manieră dadaistă, „această (re)citire și reinterpretare de formulă DADA neironizând și nepunând în umbră opera marelui sculptor Constantin Brâncuși, cel ce a găzduit de nenumărate ori în atelierul său parizian artiști și scriitori avangardiști precum Marcel Duchamp, Francisc Picabia, Tristan Tzara, Marcel Iancu, ci, mai degrabă, subliniind prospețimea actului creator de vocație experimentală. Act ce stă, de cele mai multe ori, între hazard și contemplare sau între dicteul automat și cercetare." (Mihai Zgondoiu)

Cei doi inițiatori ai proiectului recreează o stare de spirit, revitalizează o atmosferă, o atitudine, un elan intelectual, pledând pentru o libertate a actului creativ și promovând invenții plastice și verbale seducătoare, urmând însuși îndemnul lui Tristan Tzara, după care „un vers oferă șansa de a scăpa de toate murdăriile care se agață de această limbă blestemată." Ei aprofundează investigația artistică și invită publicul la o experiență unică: interacțiunea cu obiectul prin participarea directă la realizarea pictopoemelor. „Coloana Rubik" (re)creată de Mihai Zgondoiu (vezi „Coloana fără sfârșit") se profilează perfect pe poemul lui Dan Mircea Cipariu „3D. Grila de evaluare" - *o mașinărie poate naște o altă mașinărie / dar o stea nu poate multiplica / la nesfârșit / întunericul // a fi sau a avea / iată judecata / pentru care vei fi / mântuit / sau alungat // o realitate poate crea un vis / dar un suflet nu poate găsi vindecarea / decât cu un alt suflet // ne privim timid prin oglinzi / să-i vedem pe cei ce se vor dărui // o mână divină va apăsa butonul de panică / dintr-un oraș interior / până când / liniștea / ni se va ghemui la picioare...*

Cuvinte-esență care (d)au viață, se materializează, capătă volum și culoare, sunt polizate și strălucesc metalic, asemeni statuilor ovoidale ale Constructorului Brâncuși, rostogolite pe tăblia lustruită a unei mese de șah din lemn de măslin... Linia este dreaptă și adâncă! Limba este articulată și epurată! Materialul este frământat/ cioplit/ turnat până la eliberarea ideii-esențe din limitele materiei limitative și inerte! Cuvintele își câștigă sensul inițial! E un joc simplu în care oricine poate intra: Renunțați la prejudecăți și clișee! Eliberați-vă de rațiune! Lăsați-vă seduși de iluzia eternității! Constuiți-vă propria realitate!

Marcel Duchamp, Brâncuși, Tristan Tzara și Man Ray în 1921

„Obiectele de artă sunt oglinzi în care fiecare vede ceea ce vrea să vadă! [...] În artă, nu există străini! Aș vrea ca lucrările mele să fie ridicate în parcuri și grădini publice, să se joace copiii peste ele, cum s-ar fi jucat cu pietre și morminte născute din pământ. Când nu mai suntem copii, am murit demult!" scrie Constantin Brâncuși în atelierul său din Impasse Ronsin, visând la cine știe ce Pasăre Măiastră, sau la vreun cocoș vestind zorile într-o ogradă largă din Hobița lui natală. În esență, totul ține de visul-zbor, de acea desprindere de material, de găsirea și reinstaurarea ordinii în centrul „triumfului hazardului și al anarhismului" materiei brute. Iar acolo, între istoria oficială și memoria subiectivă, ca o adiere care abia atinge „pielea epocii", se ridică Coloana fără sfârșit, taciturnă și strălucitoare, nemișcată în fața incongruențelor istoriei...

Brâncuși NU e al meu!
Brâncuși NU e al tău!

BRANCUSI E UNIVERSAL!

DADA BRANCUSI ... „două uriașe găuri albe. O gaură dezinhibată, gata să-și consume, fără pariu ori miză estetică, energia sa creatoare, cu o forță anarhică pe care o pune la bătaie tocmai pentru a da un sens Nimicului și Negației. O altă gaură formată din explozia unei idei despre devenire și despre perfecțiunea (ne)atinsă a Formei se apropie tot mai mult - grație atracției duale a universului! - de gaura hazardului, a spaimei primordiale că talentul nu e o resursă inepuizabilă. Gaura Formei, într-o fracțiune de secundă, înghite Gaura Anarhiei!" (Dan Mircea Cipariu & Mihai Zgondoiu)

Voila... Dada est feroce... de mare... lumea... Cât e goliciune în ea... echitatea... calin... absolută... Dada est... cerveau... de notre germe... dada... vous decrasse... Dada... Frumosul este... la fole... J'appele Dieu l'essence!

DUMNEZEU EXISTĂ!
© Dan Mircea Cipariu & Mihai Zgondoiu ©
București | Viena | Bruxelles
2016 | 2017

Link-uri: http://www.agentiadecarte.ro

■

Mihai Zgondoiu și Dan Mircea Cipariu